Colecție coordonată de
Livia Szász

ISTORIE

MARY BEARD

POMPEII

VIAȚA UNUI ORAȘ ROMAN

Traducere din engleză de
Mihnea Gafița

TREI

Editori:
Silviu Dragomir
Vasile Dem. Zamfirescu

Director editorial:
Magdalena Mărculescu

Redactare:
Daniel Eberhat

Director producție:
Cristian Claudiu Coban

Dtp:
Gabriela Anghel

Corectură:
Oana Apostolescu
Irina Botezatu

Conținutul acestei lucrări electronice este protejat prin copyright (drepturi de autor), iar cartea este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sub orice formă sau prin orice mijloc, fără consințământul editorului, sunt interzise. Dreptul de folosință al lucrării nu este transferabil.

Drepturile de autor pentru versiunea electronică în formatele existente ale acestei lucrări aparțin persoanei juridice Editura Trei SRL.

Titlul original: *Pompeii. The Life of a Roman Town*
Autor: Mary Beard

Copyright © Mary Beard, 2008
Originally published in English by Profile Books.

Copyright © Editura Trei, 2019
pentru prezenta ediție

O.P. 16, Ghișeul 1, C.P. 0490, București
Tel.: +4 021 300 60 90; Fax: +4 0372 25 20 20
e-mail: comenzi@edituratrei.ro
www.edituratrei.ro

ISBN (print) 978-606-40-0623-3
ISBN (PDF) 978-606-40-0884-8

Cuprins

Planul orașului / 6

Introducere / 9

CAPITOLUL I. Viaţa într-un oraș străvechi / 37

CAPITOLUL II. Viaţa străzii / 68

CAPITOLUL III. Casă și cămin / 101

CAPITOLUL IV. Pictură și decoraţiuni / 146

CAPITOLUL V. Meserii: brutar, bancher și producător de *garum* / 182

CAPITOLUL VI. Cine conducea orașul? / 223

CAPITOLUL VII. Plăcerile trupului: mâncare, vin, sex și băi / 256

CAPITOLUL VIII. Jocuri și distracţii / 297

CAPITOLUL IX. Un oraș plin de zei / 326

Epilog. Orașul morţilor / 363

O vizită / 368

Lecturi suplimentare / 371

Mulţumiri / 399

Listele ilustraţiilor / 401

Index / 411

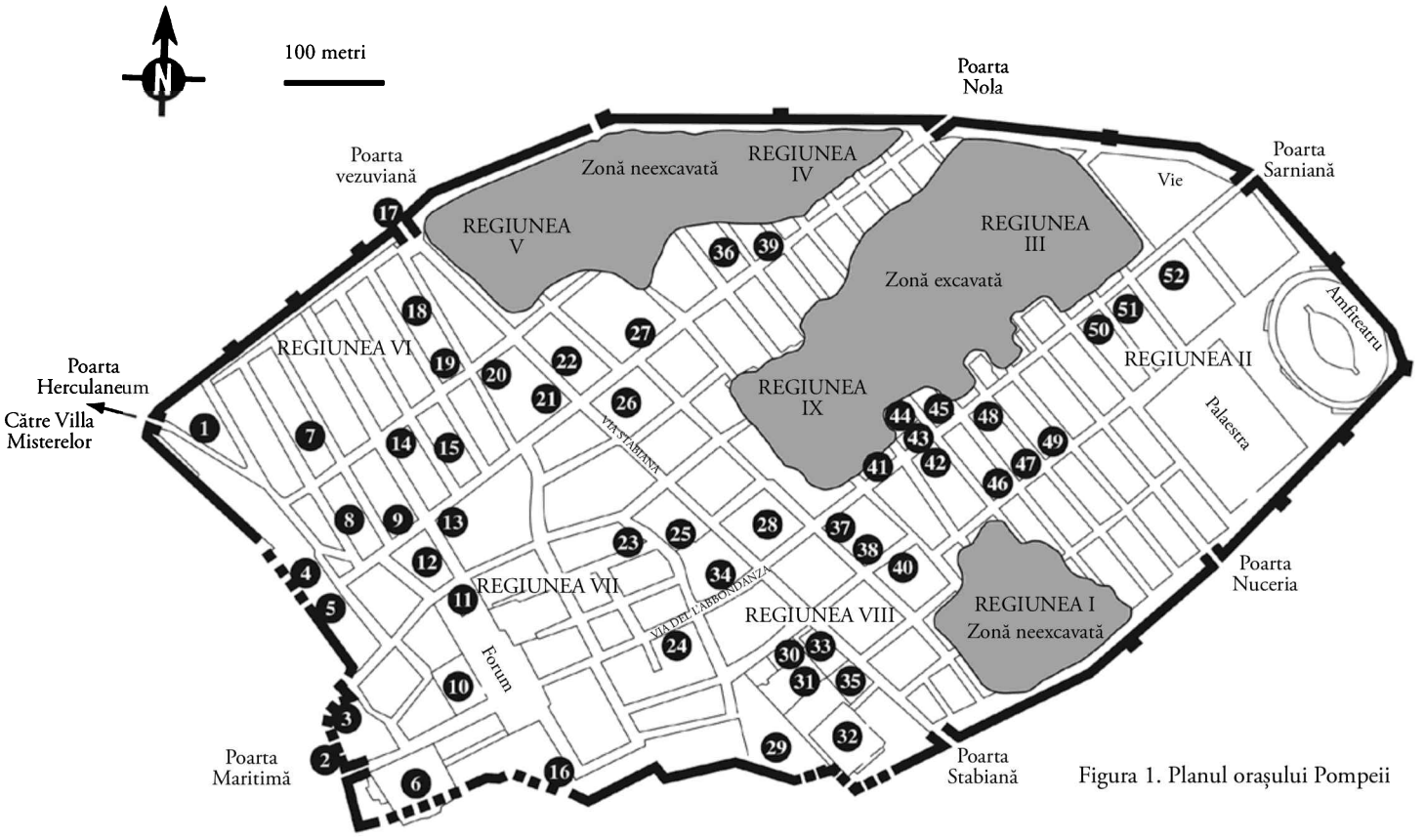


Figura 1. Planul oraşului Pompeii

Legende

CASE

Casa lui Aramantus — *v.* Cârciuma lui Aramantus
22 Casa lui Lucius Caecilius Iucundus (V.1.26)
37 Casa lui Casca Longus (I.6.11)
38 Casa Ceiilor (I.6.15)
Casa Îndrăgostiților Caști — *v.* Brutăria Îndrăgostiților Caști
24 Casa Doctorului (VIII.5.24)
34 Casa lui Epidius Rufus (IX.1.20)
7 Casa Coloanei Etrusce (VI.5.17-18)
5 Casa lui Fabius Rufus (VII.16[ins.occ.].22)
15 Casa Faunului (VI.12.2)
4 Casa Brățării de Aur (VI.17[ins.occ.].42)
42 Casa Statuetei Indiene (I.8.5)
45 Casa lui Iulius Polybius (IX.12.1-3)
51 Casa Venerei Marine (III.3.3)
36 Casa lui Marcus Lucretius Fronto (V.4a)
40 Casa lui Menandru (I.10.4)
50 Casa lui Octavius Quartio (III.2.2)
21 Casa lui Orfeu (VI.14.20)
44 Casa Zugravilor la Lucru (IX.12)
18 Casa Prințului de Neapole (VI.15.7-8)
9 Casa Poetului Tragic (VI.18.3-5)
27 Casa cu *Triclinium* (V.2.4)
3 Casa lui Umbricius Scaurus (VII.16 [ins.occ.].12-15)
48 Casa Venerei în Costum de Baie (I.11.6)
1 Casa Vestalelor (VI.1.7)
19 Casa Vettiilor (VI.15.1)
8 *Insula* Arriana Polliana (VI.6)
52 *Praedia* (Domeniul/Moșia) Iuliei Felix (II.4.2)

CÂRCIUMI, HANURI, INCINTE COMERCIALE
43 Brutăria Îndrăgostiților Caști (IX.12.6)
46 Cârciuma lui Amarantus (I.9.11-12)
41 Cârciuma lui Asellina etc. (IX.11.12)
47 Cârciuma lui Euxinus (I.XI.10-11)
14 Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (VI.10.1)
20 Cârciuma lui Salvius (VI.14.36)
25 Cârciuma lui Sittius (VII.1.44-45)
23 Bordel (VII.12.18-20)
49 Prăvălia de *garum* (I.12.8)

ALTE CLĂDIRI PUBLICE ETC.
Pentru clădirile din jurul Forului, *v.* Figura 14
35 Teatrul Acoperit
31 Teatrul Mare
32+39 Barăci/cazărmi ale gladiatorilor
17 Castelul de apă

TEMPLE
10 Templul lui Apollo
13 Templul Fortunei Augusta
30 Templul zeiței Isis
11 Templul lui Iupiter, al Iunonei și Minervei
29 Templul Minervei și al lui Hercule (Forul Triunghiular)
6 Templul Venerei
33 Templul lui Iupiter *Meilichios*

TERME
26 Termele Centrale
12 Termele din For
16 Termele Sarniene
28 Termele Stabiane
2 Termele Suburbane

Introducere

Viața întreruptă

La primele ore ale dimineții zilei de 25 august 79 e.n., ploaia de piatră ponce care se abătuse asupra orașului Pompeii s-a mai rărit. A părut un moment numai bun în care să părăsești orașul și să-ți încerci norocul către zone mai sigure. Un grup eterogen, de peste douăzeci de fugari, care se adăpostiseră în interiorul zidurilor câtă vreme revărsarea nimicitoare fusese la cote maxime, a riscat s-o ia către una dintre porțile dinspre răsărit ale orașului, sperând să găsească o ieșire și să scape din raza de acțiune a bombardamentului vulcanic.

Alți câțiva încercaseră aceeași rută, cu câteva ore mai devreme. O pereche fugise, luându-și doar o cheiță (cei doi sperau, probabil, ca într-o bună zi să se întoarcă la ce va fi descuiat ea — casă, apartament, cufăr sau casă de bani) și o lampă de bronz (*v.* Ilustrația 1). Lampa cu greu ar fi putut risipi întunericul nopții și al norului de reziduuri vulcanice. Dar era un obiect scump și la modă, turnat în forma unui cap de negru african — o aluzie la formele deconcertante (pentru noi) de inventivitate cu care adeseori ne întâlnim la Pompeii. Cei doi, însă, n-au scăpat cu viață. Copleșiți de ploaia de piatră ponce, ei au fost găsiți în 1907 chiar acolo unde căzuseră, lângă unul dintre mormintele grandioase care flancau drumul acesta, ca și pe altele, de ieșire din oraș. De fapt, s-au prăbușit în vecinătatea monumentului generos al unei femei care murise cu vreo cincizeci de ani mai înainte, o anume Aesquillia Polla, nevasta

unui Numerius Herennius Celsus. La doar 22 de ani (cum încă se mai poate citi inscripționat în piatră), aceasta trebuie să fi avut, ca vârstă, nici jumătate din anii soțului ei bogat, membru al uneia dintre cele mai prestigioase familii pompeiene, care fusese ofițer în armata romană și de două ori ales în cea mai înaltă funcție a guvernării urbane locale.

1. Lămpile de mici dimensiuni, în forme de capete (sau picioare) umane, erau considerate șic în secolul I e.n. Aici, uleiul se turna prin gaura din fruntea personajului și flacăra îi ardea prin cea de la gură. Cu tot cu petalele care formează mânerul, lampa avea o lungime de numai 12 centimetri.

Stratul de piatră ponce se ridicase deja la o înălțime de un metru, când al doilea grup a decis că era cazul să-și caute scăparea în aceeași direcție. Înaintarea se desfășura lent și dificil. Majoritatea fugarilor erau bărbați tineri, mulți neducând cu ei nimic, fie pentru că nu mai aveau nimic de luat, fie pentru că nu mai puteau ajunge la lucrurile de valoare pentru ei. Unul fusese precaut și se înarmase cu un pumnal într-o teacă elegantă (mai avea încă o teacă asupra lui, dar goală, probabil fiindcă pierduse arma ținută acolo sau i-o împrumutase cuiva). Cele câteva femei din grup tot mai aveau câte ceva. Una ducea o statuetă de argint, reprezentând-o pe zeița Fortuna (cu alte cuvinte, „Norocul") așezată pe un tron, plus inele de aur și argint, cât să-i acopere toate degetele de la o mână (dintre care unul avea un mic falus de argint atașat de un lănțișor, poate pe post de amuletă aducătoare de noroc, iar altul — un obiect cu care ne vom întâlni frecvent pe parcursul acestei cărți). Alte femei aveau micile lor comori de fleacuri prețioase: o cutie de argint pentru doctorii, un mic soclu pentru o statuetă (care lipsește) și câteva chei, toate îndesate într-o pungă de material textil; o casetă de lemn pentru bijuterii, conținând un colier, cercei, o linguriță de argint — plus alte chei. Câțiva oameni luaseră cu ei ce bani avuseseră la îndemână. Unii — doar niște mărunțiș smuls la întâmplare; alții — atâția bani câți puseseră deoparte acasă, dacă nu cumva erau, de fapt, încasările prăvăliei lor. Dar nu mulți, în tot cazul. Trăgând linie și adunând, tot

grupul abia dacă ar fi adunat 500 de sesterți — ceea ce însemna, la prețuri pompeiene, echivalentul unui singur catâr.

Câțiva din acest al doilea grup au ajuns ceva mai departe față de perechea dinaintea lor. Vreo cincisprezece au ajuns până la următorul monument grandios de pe marginea drumului, situat la o distanță de douăzeci de metri — mormântul lui Marcus Obellius Firmus — când au fost spulberați de ceea ce astăzi denumim „răbufnirea piroclastică" a muntelui Vezuviu, o combinație ucigătoare, incandescentă, de gaze, resturi vulcanice și rocă topită, care circula cu o viteză ametitoare și din fața căreia nimeni și nimic n-ar fi putut scăpa. Trupurile lor au fost găsite, unele, contopite cu niște crengi de care păreau să se țină încă. Poate că aceia mai agili dintre membrii grupului se refugiaseră lângă arborii din jurul mormintelor, într-o încercare deznădăjduită de-a se salva; mai probabil este, însă, că valul piroclastic de la care li s-a tras moartea fugarilor a și prăvălit peste ei copaci aduși din amonte.

2. Mulajele de ghips făcute după trupurile victimelor ne reamintesc de umanitatea lor — că erau niște oameni, adică, exact ca noi. Acest mulaj memorabil, înfățișând un om aflat în pragul morții, cu capul prins între mâini, a fost așezat la păstrare într-un spațiu de depozitare al sitului arheologic. În prezent, pare să-și deplângă prizonieratul.

Mormântul lui Obellius Firmus pare să fi avut o soartă mai bună. Era, și el, o figură proeminentă a orașului Pompeii, care murise cu câteva decenii înainte — suficient de multe, pentru ca laturile monumentului său funerar să fi fost utilizate ca panouri de afișaj locale. Încă mai putem citi pe ele reclamele unor spectacole cu gladiatori și o mulțime de scrijelituri ale unor pierde-vară de prin cimitire: „Salut, Issa, de la Habitus"; „Occasus, te

salută Scepsinianus“ și-așa mai departe. (Pare-se că amicii lui Habitus i-au răspuns, adăugând un ditamai falus cu tot cu testicule și mesajul: „Salut, Habitus, de la colegii tăi de pretutindeni“.) Mai sus, deasupra intrării, epitaful formal al lui Obellius Firmus proclama că înmormântarea lui fusese plătită de consiliul local și costase 5 000 de sesterți — plus încă o mie de sesterți adăugați de alte oficialități locale, pentru tămâie și „un scut“ (probabil, un portret figurat pe un scut, care era o înfățișare monumentală, tipic romană). Altfel spus, unele cheltuieli funerare se ridicau și la de zece ori mai mult decât reușiseră toți membrii acelui grup de fugari să adune în grabă, în tentativa lor de a-și salva existența fugind. Pompeii, era, deci, un oraș de bogați și de săraci deopotrivă.

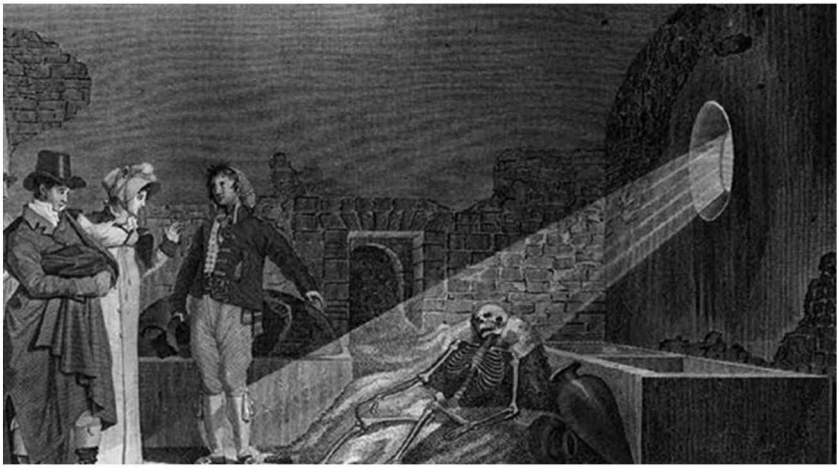
3. Vreo posesiune prețioasă a cuiva? Figurina de față, făcută din chihlimbar de culoare roșie de la Marea Baltică și reprezentând o persoană îndesată, a fost găsită la unul dintre fugarii ghinioniști. Având numai 8 centimetri înălțime, probabil că era menită să înfățișeze unul dintre personajele caracteristice ale mimei romane, distracție foarte răspândită la Pompeii (v. pagina 302).

Putem reconstitui multe alte povestioare cu tentative de fugă. Aproape patru sute de trupuri au fost descoperite în straturile de piatră ponce și în jur de șapte sute în rămășițele de-acum solidificate ale valului piroclastic — multe dintre acestea readuse în actualitate cu brio, chiar în postura din momentul morții, prin tehnica inspirată, inventată în secolul XIX, de a umple cu pastă de ipsos acel spațiu lăsat liber de carnea și veșmintele lor descompuse, scoțând astfel la iveală tunicile șifonate, fețele suferinde și expresia sinistră de pe chipurile victimelor (*v.* Ilustrația 2). Un grup de patru, găsit pe o străduță din apropierea Forului, era, probabil, o întreagă

familie, care încerca să-și afle scăparea. Tatăl mergea în față, un bărbat voinic, cu sprâncene mari și stufoase (cum dezvăluie mulajul din ghips). Își trăsese mantaua peste cap, ca să se protejeze de cenușa și de resturile care cădeau, și ducea cu el câteva bijuterii din aur (un inel simplu și mai mulți cercei), câteva chei și, în cazul de față, o sumă rezonabilă de bani, care se ridica la 400 de sesterți. Îl urmau cele două fetițe, iar mama încheia formația. Femeia își ridicase poalele rochiei, ca să-i vină mai ușor să umble, și ducea într-un săculeț mai multe lucruri de valoare din gospodărie: argintăria familiei (câteva linguri, o pereche de pocale, un medalion cu chipul zeiței Fortuna, o oglindă) și o figurină îndesată, care înfățișa un băiețel înfășurat într-o manta, cu picioarele dezgolite ieșindu-i în afară (*v.* Ilustrația 3). Este o lucrare nefasonată, dar e făcută din chihlimbar, care trebuie să fi călătorit multe sute de kilometri, de la cel mai apropiat loc de unde va fi provenit, din zona Balticii — așa se explica și valoarea lui materială.

Alte descoperiri vorbesc despre alte vieți. De exemplu, medicul care a fugit ținându-și strâns la piept cutia cu instrumentarul, dar a fost surprins de răbufnirea mortală în timp ce traversa *palaestra* (locul deschis, vast, sau spațiul pentru exerciții fizice) de lângă Amfiteatru, îndreptându-se către una dintre porțile sudice ale orașului; sau sclavul găsit în grădina unei case mari din centrul orașului, a cărui capacitate de mișcare era, cu siguranță, serios afectată de cătușele de fier pe care le avea la glezne; sau preotul zeiței Isis (poate să fi fost și un simplu servitor al templului), care făcuse o bocceluță cu câteva dintre obiectele de preț din templu, ca să le ia cu el unde fugea, dar n-a reușit să parcurgă mai mult de cincizeci de metri, că și el a fost ucis. Și-apoi, bineînțeles, era și doamna cu nenumărate bijuterii, găsită într-una dintre camerele din cazarma gladiatorilor. Despre ea s-a tot scris, ca fiind o frumoasă ilustrare a înclinației femeilor din clasele de sus romane către corpurile tonifiate și bronzate ale luptătorilor din arenă. Aici, s-ar părea că era vorba despre una dintre ele, prinsă unde nu trebuia, când nu trebuia, cu adulterul expus privirilor indiscrete ale istoriei. De fapt, se poate la fel de bine să fi fost o scenă mult mai nevinovată decât s-ar zice la o primă vedere. Aproape cert, femeia nu venise deloc la o întâlnire amoroasă, ci se refugiase în cazarmă, când nu mai putuse înainta în tentativa ei de a fugi din oraș. Cel puțin, dacă într-adevăr își dăduse *rendez-vous* cu amorezul, venise la întâlnire cu alte șaptesprezece femei și cu câțiva câini — rămășițele tuturor acestora fiind găsite într-una și aceeași încăpere minusculă.

Trupurile morţilor de la Pompeii au constituit, de la bun început, una dintre cele mai elocvente imagini — și atracţii — ale orașului distrus. În cursul excavaţiilor timpurii, din secolele XVIII și XIX, acestea erau „descoperite" convenabil, în prezenţa unor capete încoronate și a unor demnitari veniţi în vizită (*v.* Ilustraţia 4). Călătorii din vremea romantismului deveneau exaltaţi numai la gândul dezastrului crunt care se abătuse asupra bietelor suflete ale căror rămășiţe pământești le priveau, ca să nu mai vorbim despre reflecţiile cu caracter mai general, despre fragilitatea existenţei umane, pe care le inspira întreaga experienţă. Hester Lynch Piozzi — scriitoarea engleză care și-a datorat numele de familie căsătoriei cu un profesor de muzică italian — a surprins bine (și parodiat vag) aceste reacţii, după ce a vizitat și ea situl arheologic, în 1786: „Cât de îngrozitoare sunt gândurile pe care o asemenea priveliște le evocă! Și cât de oribilă certitudinea că o scenă s-ar putea repeta întocmai, chiar și mâine, și că aceia care sunt spectatori astăzi ar putea deveni ei înșiși spectacolul pentru călătorii de peste un secol, care, confundând oasele noastre cu cele ale neapolitanilor de demult, ar putea să le ducă înapoi cu ei în ţările de origine".



4. Vizitatori-vedete ai sitului de la Pompeii, în beneficiul cărora excavaţiile erau ele însele reconstituite. Aici, în 1769, împăratul Austriei studiază un schelet găsit într-o casă denumită acum, după el, „Casa Împăratului Iosif II". Doamna din grup reacţionează, în mod evident, cu mai mult interes.

De fapt, unul dintre cele mai cunoscute obiecte găsite în primii ani de săpături a fost urma lăsată de sânul unei femei, descoperită într-o casă mare (așa-numita *Villa* lui Diomede), dincolo de zidurile orașului, în

anii 1770. Cu aproape un secol înainte ca tehnica realizării de mulaje integrale din pastă de ipsos, după cavităţile corporale, să fi fost perfectată, rămăşiţele solide recuperate aici le permiteau săpătorilor să vadă formele concrete ale morţilor, ale veşmintelor, chiar şi ale coafurilor acestora, conservate în lavă. Singura parte din tot acest material pe care au reuşit s-o extragă cu succes — şi au păstrat-o — a fost respectivul sân, care a fost imediat expus în muzeul alăturat şi a devenit rapid o atracţie turistică. Ulterior, a devenit şi sursă de inspiraţie pentru *Arria Marcella*, celebra nuvelă din 1852 a lui Théophile Gautier, în care un tânăr francez, înamorat de sânul pe care tocmai îl văzuse la muzeu, se întoarce în oraşul antic (printr-o combinaţie tulburătoare de călătorie în timp, dorinţă fervent şi fantezie), pentru a o regăsi — sau reinventa — pe femeia care-i căzuse cu tronc, femeia din visurile sale, una dintre ultimele ocupante ale *Villei* lui Diomede. Trist este faptul că, în ciuda celebrităţii sale, sânul respectiv a dispărut, pur şi simplu, iar o vânătoare de anvergură, organizată în anii 1950, pentru a fi regăsit, nu s-a finalizat nici măcar cu un indiciu asupra sorţii pe care o va fi avut. O teorie afirmă că multitudinea de teste agresive la care l-au supus oamenii de ştiinţă din secolul XIX, în curiozitatea lor, i-ar fi provocat dezintegrarea — cenuşă era, şi-n cenuşă s-a întors, cum ar veni.

Puterea morţilor de la Pompeii s-a prelungit până în epoca noastră, contemporană. Poemul *Fetiţa de la Pompeii*, de Primo Levi, pleacă de la mulajul în ghips al unei fetiţe, care a fost găsită strângându-şi în braţe mama („De parc-ai vrea, când cerul amiezii s-a făcut negru, / Să te-ntorci în pântecul ei") şi prelungeşte reflecţia la figuri precum Anne Frank* şi o şcolăriţă anonimă de la Hiroshima, victime ale unor dezastre de pus nu în seama naturii, ci într-a omului („Chinurile pe care cerul le trimite sunt de-ajuns, / Până să le-arăţi cu degetul, stai şi cântăreşte"). Două mulaje au apărut chiar într-o scenă din filmul *Călătorie în Italia* (Roberto Rossellini, 1953), salutat ca fiind „prima operă a cinematografiei moderne", deşi un dezastru din punct de vedere comercial. În film, două victime ale Vezuviului stau îmbrăţişate, îndrăgostite chiar şi în moarte, ca un memento elocvent şi tulburător pentru doi turişti moderni (interpretaţi de Ingrid Bergman — aflată ea însăşi într-un mariaj în declin cu însuşi Rossellini — şi de George Sanders), despre cât de rece şi goală de conţinut devenise relaţia lor.

* Annelies Marie Frank (1929-1945), autoarea unui jurnal publicat postum, în 1947, despre cum trăiau evreii sub ocupaţia nazistă a Olandei, a murit în lagărul de concentrare de la Bergen-Belsen.

Dar nu numai victimele umane s-au păstrat în felul acesta. Unul dintre cele mai cunoscute și evocatoare mulaje este cel al unui câine de pază, găsit încă legat cu lanț de stâlpul său, în casa unui piuar (spălător și bătător de țesături) bogat. Animalul a murit încercând frenetic să scape din lanț.

Curiozitatea morbidă, patosul și o senzualitate bolnăvicioasă sporesc, fiecare într-o anumită măsură, atracția resimțită față de aceste mulaje. Chiar și cei mai serioși arheologi sunt în stare să vină uneori cu descrieri macabre ale agoniei acelor oameni sau ale suferințelor prăvălite asupra ființelor umane sub forma valului piroclastic („probabil că le-a fiert creierul în cap…"). Pe vizitatorii sitului propriu-zis, unde anumite mulaje sunt și acum expuse în apropierea locurilor unde au fost descoperite, acestea îi influențează în sensul a ceea ce s-ar putea numi „efectul mumiei egiptene": copiii mici își apasă nasurile de vitrine, în timp ce țipă îngroziți, iar adulții își mânuiesc de zor aparatele de fotografiat — fără să încerce măcar să-și disimuleze fascinația la fel de sinistră față de niște mortăciuni.

Dar povestea nu se rezumă la morbiditate. Pentru că impactul pe care-l au aceste victime (indiferent dacă remodelate integral în ghips sau nu) se datorează și sentimentului de contact nemijlocit cu lumea din Antichitate pe care-l prilejuiesc, și poveștilor umane pe care ne permit să le reconstituim, dar și opțiunilor, deciziilor și speranțelor unor oameni autentici, cu care avem ocazia de a empatiza peste secole. Nu-i nevoie să fim arheologi pentru a ne imagina cum ar fi să ne vedem obligați să ne părăsim casele doar cu ceea ce putem duce în mâini. Putem fi sufletește alături de doctorul care a hotărât să-și ia cu el uneltele meseriei și aproape să-i împărtășim regretul față de ce va fi lăsat în urmă. Putem înțelege optimismul zadarnic al celor care și-au băgat în buzunar cheile casei înainte de a pleca la drum. Chiar și acea figurină urâtă de chihlimbar capătă o semnificație aparte, când aflăm c-a fost preferata valoroasă a cuiva, smulsă de la locul ei de cineva care-și părăsea casa pentru totdeauna.

Știința modernă poate contribui la aceste povești individuale de viață. Reușim, mai bine decât generațiile anterioare, să stoarcem informații personale de toate felurile din scheletele care s-au păstrat: de la calibrări destul de simple, cum ar fi înălțimea și statura populației (pompeienii antici erau, printre altele, ceva mai înalți decât napolitanii moderni), trecând prin urmele prezumtive ale maladiilor și fracturilor osoase din copilărie, până la sugestii în privința relațiilor de familie și a originii etnice, care sunt oferite din ce în ce mai mult de structura ADN-ului și

de alte analize biologice. Probabil c-ar însemna să mergem prea departe cu exploatarea dovezilor dacă am pretinde, cum au făcut unii arheologi, că o dezvoltare anume a scheletului unui adolescent e suficientă pentru a demonstra că respectivul tânăr și-a petrecut o bună parte din scurta-i viaţă ocupându-se cu pescuitul și că uzura dinţilor de pe partea dreaptă a gurii se datora faptului că mușca firul cu care-și prindea captura. Însă alteori ne aflăm pe un teren mai solid.

În două camere din spate ale unei case înstărite, de exemplu, au fost descoperite rămășiţele a douăsprezece persoane — stăpânul casei, probabil, cu membrii și sclavii familiei sale. Printre cei șase copii și șase adulţi, se număra o fată de aproape 20 de ani, care ajunsese în luna a noua de sarcină când a murit, oasele copilului nenăscut aflându-se încă în pântecul ei. Se poate foarte bine ca sarcina ei avansată să fi constituit motivul pentru care toţi ceilalţi și-au căutat adăpost înăuntru, sperând să scape cu viaţă, în loc să rişte o fugă în mare grabă. Scheletele n-au fost conservate cu prea mare grijă de la descoperirea lor în 1975 (faptul că, așa cum relata recent un om de ştiinţă, „premolarii de pe maxilarul inferior [al unui craniu] au fost greșit reatașaţi în alveolele incisivilor centrali din partea superioară“ nu demonstrează o lucrare de stomatologie făcută superficial în Antichitate, ci o superficială restaurare modernă). Chiar și așa, punând cap la cap diversele indicii care ne-au parvenit — vârstele relative ale victimelor, bijuteriile scumpe purtate de femeia însărcinată, faptul că ea și un băiat de nouă ani din grup sufereau de aceeași afecţiune minoră a șirei spinării —, putem începe să reconstituim tabloul familiei care locuia în acea casă. Membrii unei perechi mai în vârstă — el, trecut de șaizeci de ani; ea, în jur de cincizeci, prezentând semne clare de artrită — erau, cel mai probabil, stăpânii casei, precum și părinţii sau bunicii tinerei însărcinate. Din cantitatea de bijuterii pe care aceasta din urmă le purta, putem deduce, aproape cu siguranţă, că nu era sclavă, iar afecţiunea comună a șirei spinării sugerează că se înrudea cu familia prin sânge, mai degrabă decât prin căsătorie, băiatul de nouă ani fiindu-i fratele mai mic. Dacă este adevărat, atunci ea și soţul ei (probabil un tânăr trecut de douăzeci de ani, al cărui cap, după cum evocă scheletul, prezenta o pronunţată, desfigurantă și, fără îndoială, dureroasă înclinaţie spre dreapta) fie locuiau împreună cu familia ei, fie se mutaseră înapoi în locuinţa ei de fată pentru naștere — dacă nu cumva, bineînţeles, veniseră întâmplător în vizită, în ziua fatidică. Alţi doi adulţi, un bărbat trecut de 60 de ani și o femeie de 30 și ceva, puteau, în egală măsură, să fi fost sclavi sau simple rude.

O privire mai atentă asupra dinţilor tuturor acestora, reataşaţi scheletului sau nu, adaugă alte detalii. Majoritatea prezintă o serie de inele perfect vizibile în smalţ, care provin din repetatele crize infecţioase din copilărie — o clară evidenţiere a nivelului de primejdie pe care-l presupunea vârsta copilăriei în lumea romană, unde jumătate dintre cei născuţi mureau înainte să împlinească zece ani. (Vestea ceva mai bună era că, dacă apucai să împlineşti zece ani, aveai o speranţă de viaţă de alţi patruzeci, dacă nu chiar mai mulţi.) Prezenţa fără echivoc a degradării dentare, chiar dacă situată sub nivelul occidental modern acceptat, indică o dietă cu mult zahăr şi amidon. Dintre adulţi, numai soţul femeii însărcinate nu prezintă semne ale acestei degradări. În schimb, judecând tot după starea dinţilor, acesta suferea de o intoxicaţie cu fluoruri, probabil datorată faptului că era crescut în afara oraşului Pompeii, într-o zonă cu niveluri neobişnuit de ridicate ale acestor substanţe. Şi, lucrul cel mai surprinzător dintre toate, fiecare schelet, fără excepţie, chiar şi cele ale copiilor, prezintă acumulări masive de tartru — în unele cazuri, chiar şi de doi milimetri. Motivul este evident. Scobitori poate că existau, chiar şi unele amestecuri inteligente pentru lustruirea şi albirea dinţilor (într-o carte de reţete farmacologice, medicul personal al împăratului Claudiu menţiona melanjul despre care se spunea că i-ar fi procurat împărătesei Messalina celebrul zâmbet: corn de cerb ars, răşină şi sare cristalizată). Vorbim, însă, despre o lume care nu cunoştea periuţa de dinţi. Pompeii trebuie să fi fost un oraş cu respiraţii foarte urât mirositoare.

Un oraş devastat

Femei pe punctul de a naşte, câini încă legaţi în lanţuri de stâlpi şi o boare ineluctabilă de halitoză… Toate acestea sunt imagini memorabile ale vieţii normale, cotidiene, a unui oraş roman, întreruptă brusc din curgerea ei firească. Mai sunt şi altele: pâinile găsite în cuptor, abandonate în timp ce se coceau; echipa de zugravi care au fugit care-ncotro, în toiul redecorării unei camere, lăsând în urmă oalele cu vopsele şi o găleată plină cu mortar proaspăt, sus pe o schelă — când schela s-a prăbuşit, la erupţie, conţinutul găleţii s-a împrăştiat exact peste zidul grijuliu pregătit, formând o crustă groasă, vizibilă încă şi astăzi. Dar, dacă zgâriem pojghiţa de la suprafaţă, descoperim că istoria oraşului îngropat sub lavă

era mult mai complicată și mai fascinantă. În multe privințe, Pompeii nu este un echivalent din Antichitate al vasului *Marie Céleste*, din secolul XIX, abandonat în mod inexplicabil, cu ouăle fierte încă pe masa de mic dejun (așa cum s-a spus). Pompeii nu este un oraș roman încremenit, pur și simplu, în trecerea timpului.

În primul rând, populația din Pompeii văzuse, cu mai multe ore înainte, dacă nu zile, semnele rău-prevestitoare. Unica relatare de martor ocular pe care o avem provine din câteva scrisori adresate istoricului Tacit, la un sfert de secol după eveniment, de prietenul său Pliniu cel Tânăr, care se afla în golful Neapolelui când avusese loc dezastrul. Scrise, fără îndoială, cu avantajul viziunii retrospective și al imaginației, acestea punctează faptul că scăparea mai era încă posibilă, chiar și după ce norul „ca un pin-umbrelă" se înălțase din craterul Vezuviului. Pliniu cel Bătrân, unchiul celui Tânăr și cea mai cunoscută dintre victimele erupției, a murit numai fiindcă suferea de astm și decisese, fie din bravură, fie din prostie, că trebuia neapărat, în interesul științei, să arunce o privire mai de aproape la ce se întâmpla. Și dacă, așa cum cred mulți arheologi astăzi, vor fi existat o serie de trepidații și cutremure de mică intensitate în zilele sau lunile care au precedat marele dezastru final, chiar și acelea i-ar fi încurajat pe oameni să părăsească zona. Pentru că nu numai Pompeii ar fi fost amenințat și, în cele din urmă, acoperit de lavă, ci și întreaga regiune de la sudul muntelui Vezuviu, inclusiv orașele Herculaneum și Stabiae.

Mulți chiar au plecat, așa cum ne confirmă numărul de cadavre descoperite în oraș. În jur de 1.100 au fost dezgropate în cursul excavațiilor. Trebuie avute în vedere, însă, și cele care se află în partea rămasă neexcavată din Pompeii (aproximativ un sfert din orașul antic nu a fost încă explorat), și rămășițele umane scăpate din vedere în excavațiile de până acum (oasele copiilor pot fi ușor confundate cu cele de animale și date la o parte). Chiar și așa, pare puțin probabil ca mai mult de 2 000 de locuitori să-și fi pierdut viețile în calamitate. Indiferent de câți locuitori va fi totalizat populația — și estimările variază de la circa 6 400 la 30 000 (în funcție de cât de înghesuit ne imaginăm că trăiau acești oameni sau de situațiile moderne cu care alegem să-i comparăm) —, proporția pierderilor de vieți omenești, din total, e mică sau foarte mică.

Oamenii care fugeau de ploaia de piatră ponce vor fi luat cu ei numai ce au putut apuca și căra cu brațele. Cei care au avut mai mult timp își vor fi luat cu ei mai multe bunuri. Trebuie să ne imaginăm un exod în

masă din oraș, cu asini, roabe și căruțe, pe măsură ce populația, în cea mai mare parte, fugea, încărcându-și cât mai multe dintre bunurile casnice pe care era omenește posibil să le transporte. Unii au luat decizia greșită, încuindu-și bunurile cele mai de preț, cu gândul să revină când pericolul ar fi trecut. Așa se explică unele dintre magnificele comori — de exemplu, colecții uimitoare de argintărie — găsite în case din Pompeii și din preajma orașului. Dar, în proporție covârșitoare, ceea ce le-a rămas arheologilor să descopere a fost un oraș rămas în urmă *după* ce locuitorii lui își făcuseră bagajele în grabă și fugiseră. Acest lucru poate ajuta la explicarea faptului că locuințele din Pompeii par atât de puțin mobilate și atât de austere. Motivul ar putea să nu fie acela că estetica prevalentă, în secolul I e.n., era un fel de minimalism modernist: o mare parte a calabalâcului domiciliar fusese, foarte probabil, evacuat cu căruțele de iubitorii săi posesori, în caravane.

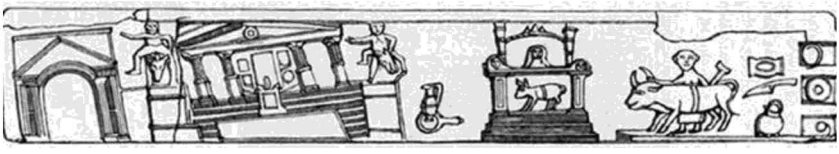
Această ridicare a taberei, făcută expeditiv, poate să explice, de asemenea, unele ciudățenii descoperite, chiar și așa, în locuințele din oraș. De exemplu, dacă o stivă de unelte de grădinărit iese la iveală din ceea ce pare a fi sufrageria unor oameni avuți, se prea poate — oricât de surprinzător ni s-ar părea nouă, celor de azi — ca ele să fi fost ținute acolo în mod curent. Dar se poate la fel de bine ca, în agitația plecării, după ce bunurile fuseseră adunate la un loc și sortate — ce se lua și ce nu —, lopata, sapa și roaba să fi rămas acolo întâmplător. Chiar dacă o parte a populației își va fi văzut de treburile ei zilnice, ca și cum ziua de mâine avea să vină în mod firesc, nu era vorba despre un oraș normal, care funcționa ca de obicei. Era un oraș pus pe fugă.

În săptămânile și lunile de după erupție, mulți supraviețuitori s-au întors după ceea ce lăsaseră în urmă sau ca să recupereze (ori să jefuiască) din orașul îngropat materialele reutilizabile, precum bronzul, plumbul sau marmura. Poate că nu era chiar atât de neinspirat, cum pare astăzi, să-ți fi pus bunurile sub cheie, în speranța de a le recupera mai târziu. Pentru că la Pompeii, în multe locuri, pot fi văzute semne clare ale unei pătrunderi încununate de succes prin resturile vulcanice. Indiferent dacă proprietarii de drept, jefuitorii sau vânătorii de comori vor fi fost aceia care și-au încercat norocul, ei au săpat adevărate tuneluri până în casele avute, uneori lăsând în urmă câte un șir de găuri în pereți, după cum au trecut dintr-o cameră blocată în cea de alături. Un frumos instantaneu al activităților acelora se regăsește în două cuvinte scrijelite lângă ușa principală a unei case grandioase, care a fost găsită aproape goală de săpătorii din secolul

XIX: „Casă penetrată“ — cuvinte pe care e de bănuit că nu le-ar fi scris proprietarul, deci un mesaj lăsat, probabil, de un jefuitor, în atenţia celorlalţi din gaşca lui, ca să-i anunţe că respectiva casă fusese deja „făcută“.

Nu ştim aproape nimic despre cine erau acei săpători de tuneluri (dar faptul că mesajul era scris în latineşte, cu caractere greceşti, indică destul de clar că erau nişte oameni bilingvi, parte a comunităţii greco-romane din sudul Italiei, pe care o vom analiza în Capitolul I). Nu ştim exact nici când anume şi-au întreprins raidul: monede romane post-erupţie au fost descoperite în ruinele de la Pompeii, databile de la sfârşitul secolului I e.n. până la începutul celui de-al patrulea. Însă oricând — şi din orice motive — vor fi decis romanii de mai târziu să sape ca să ajungă la oraşul îngropat, a fost o activitate fenomenal de primejdioasă, mânată de speranţa de a recupera cantităţi substanţiale din avutul familiei sau de a se alege cu profituri majore din prăzi. Tunelurile trebuie să fi fost periculoase, înjghebate în grabă şi înguste, iar în unele locuri — dacă dimensiunile găurilor din anumiţi pereţi pot fi considerate indicii —, accesibile numai unor copii. Chiar şi acolo unde se putea merge mai liber, prin alveole nepătrunse de resturile vulcanice, pereţii şi plafoanele trebuie să fi fost într-un iminent pericol de prăbuşire.

Ironia face ca unele dintre scheletele descoperite să nu fi fost, aproape cert, rămăşiţele pământeşti ale unor victime ale erupţiei, ci ale celor care şi-au asumat riscul revenirii în oraş, în lunile, anii şi secolele următoare. Astfel, de exemplu, într-o cameră elegantă, în care se intra din grădina din spate a Casei lui Menandru — denumire modernă, provenită de la portretul dramaturgului grec, descoperit înăuntru (*v.* Ilustraţia 44) —, au fost găsite rămăşiţele unui grup restrâns, de trei persoane — doi adulţi şi un copil — echipate cu o sapă şi o cazma. Erau aceştia, după cum



5. Gravura de pe un cadru sculptat, dintr-o pereche, lung de aproape un metru, care înfăţişează cutremurul din anul 62 e.n. În partea stângă, se vede Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Minervei, din For, care se zgâlţâie vizibil. În partea dreaptă, se desfăşoară o ceremonie de sacrificare. Un taur este adus şi urcat pe altar, în jurul scenei fiind presărate diverse instrumente necesare operaţiunii: un cuţit, nişte vase şi talere de ofrandă.

cred unii arheologi, un grup de rezidenţi, poate sclavi, care încercau să-şi croiască un drum de *ieşire* din casa tot mai îngropată şi care şi-au pierdut viaţa în cursul acestei tentative? Sau, poate, erau, aşa cum îşi imaginează alţi arheologi, un grup de jefuitori, care-şi croiau un drum de *intrare* şi au fost ucişi de fragilul tunel săpat, care apoi s-a prăbuşit peste ei?

Această imagine a unui oraş devastat este complicată şi mai mult de un dezastru natural anterior. Cu şaptesprezece ani înaintea erupţiei Vezuviului, în anul 62 e.n., oraşul fusese afectat grav de un cutremur. Potrivit istoricului Tacit, „o bună parte din Pompeii s-a prăbuşit". Iar evenimentul este evocat, aproape sigur, de o pereche de cadre sculptate, descoperite în casa unui bancher pompeian pe nume Lucius Caecilius Iucundus. Acestea înfăţişează două zone ale oraşului zguduite de cutremur: Forul şi partea din jurul porţii de nord, dinspre Vezuviu. Într-unul, templul dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei stă înclinat la modul alarmant spre stânga; statuile ecvestre situate de-o parte şi de alta a templului par să fi căpătat viaţă, călăreţii fiind înfăţişaţi desprinşi din şei (*v.* Ilustraţia 5). În celălalt, Poarta Vezuviană se apleacă rău-prevestitor spre dreapta, îndepărtându-se de marele rezervor de apă din stânga ei. Dezastrul acesta ridică unele dintre cele mai complicate întrebări din toată istoria oraşului Pompeii. Ce efect a avut cutremurul asupra vieţii locuitorilor? Cât i-a luat oraşului să-şi revină? Ba chiar, şi-a revenit el vreodată pe de-a întregul? Sau poate că pompeienii trăiau, şi în anul 79 e.n., cu stricăciunile produse de cutremur în For, la temple şi la terme, ca să nu mai vorbim despre multele case particulare rămase nereparate încă?

Teorii au existat cu duiumul. O variantă susţine că Pompeii a fost lovit de o revoluţie socială, după cutremur. O mare parte din aristocraţia locală ar fi hotărât să părăsească oraşul, odată pentru totdeauna, şi să se îndrepte, fără îndoială, către alte proprietăţi de familie, din alte părţi. Plecarea tuturor acestora nu numai că va fi lăsat cale deschisă ascensiunii foştilor sclavi şi a diverşilor nou-îmbogăţiţi, dar va fi declanşat şi procesul „declinului" unora dintre casele mai elegante din Pompeii, convertite în mare grabă în spălătorii, brutării, hanuri şi sedii ale diverselor activităţi comerciale sau meşteşugăreşti. De fapt, stiva de unelte de grădinărit din sufragerie putea indica, în sine, tocmai o asemenea schimbare utilitară: o fostă reşedinţă şic, târâtă dramatic în mocirlă de noii ocupanţi, care vor fi transformat-o în sediu al unei afaceri din domeniul grădinăritului.

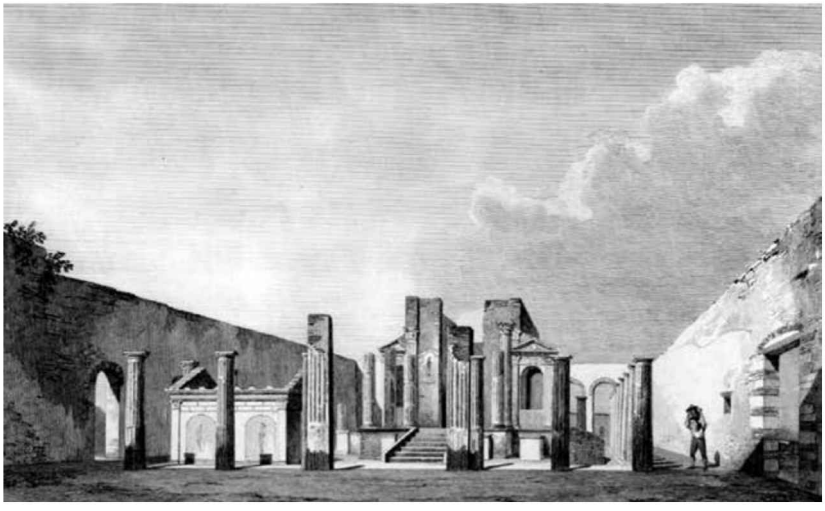
Poate că este aşa. Drept care putem vedea aici un alt motiv pentru care starea oraşului era oricum, numai „obişnuită" nu când a lovit calamitatea

din anul 79 e.n. Și totuși, nu putem fi siguri că toate aceste schimbări au survenit ca rezultate directe ale cutremurului. Unele modificări de utilizare se vor fi petrecut oricum înaintea erupției. Altele — poate chiar multe — se vor fi numărat, aproape cu siguranță, printre cazurile firești de evoluție a bunăstării, utilizării și prestigiului care marchează istoria oricărui oraș, fie antic, fie modern. Ca să nu mai vorbim despre tentația către prejudecățile de „clasă ofițerească" ale multor arheologi moderni, care au pus, cu multă încredere în sine, semnul egalității între mobilitatea socială și ascensiunea parveniților, pe de-o parte, și revoluția sau declinul, pe de altă parte.

O altă idee prevalentă este că, în anul 79 e.n., la Pompeii încă nu se terminase îndelungatul proces al reparațiilor post-cutremur. Din câte putem spune, analizând probele arheologice, aserțiunea lui Tacit precum că „o bună parte din Pompeii s-a prăbușit" era oarecum exagerată. Și totuși, starea multora dintre clădirile publice (un singur stabiliment de terme publice, de exemplu, era complet funcțional în anul 79 e.n.) și faptul că atât de multe dintre casele particulare, așa cum vom vedea, erau în plin proces de redecorare în momentul erupției ar putea sugera nu numai că pagubele cauzate de cutremur fuseseră considerabile, ci și că ele nu fuseseră înlăturate pe de-a întregul. Faptul că un oraș roman trăia de șaptesprezece ani cu majoritatea băilor sale publice nefuncționale, cu mai multe dintre temple neutilizabile și cu locuințele private într-o stare deplorabilă demonstrează ori o lipsă cronică de bani, ori un grad alarmant de disfuncționalitate a instituțiilor; ori și una, și alta. Cu ce naiba s-a ocupat consiliul municipal timp de aproape două decenii? A stat comod și s-a uitat cum i se prăbușea orașul?

Dar nici aici nu e totul neapărat chiar așa cum pare la prima vedere. Putem noi fi siguri că toate reparațiile aflate în desfășurare, în momentul erupției, veneau ca o reacție, fie și întârziată, la cutremur? Lăsând la o parte argumentul evident că aproape întotdeauna sunt în toi o mulțime de lucrări de construcție în orice oraș (industria construcțiilor și a reparațiilor se află în centrul vieții urbane, fie aceasta veche sau modernă), persistă întrebarea: „Un singur cutremur sau mai multe?", care i-a divizat frenetic pe arheologii implicați în studierea ruinelor de la Pompeii. Unii se cramponează de opinia că a existat un singur cutremur devastator, cel din anul 62 e.n., și că da, orașul era atât de răvășit, încât numeroase lucrări nu se terminaseră încă, nici la mulți ani după evenimentul nefast. Alții, în prezent mai mulți, subliniază seria de zgâlțâituri care trebuie să se fi resimțit în zilele — poate chiar în lunile — dinaintea erupției. Așa

ceva e de aşteptat să se întâmple în avanpremiera unei erupţii vulcanice majore, ne asigură vulcanologii contemporani, plus că şi Pliniu cel Tânăr descria tocmai asta când afirma: „Timp de multe zile, în prealabil, au fost cutremure de pământ". Argumentaţia celor din urmă funcţionează astfel: dacă, într-adevăr, amenajările interioare erau în toi, mult mai plauzibil este ca ele să fi fost menite să cârpească pagubele tocmai survenite, decât să fi fost nişte încercări, tardive şi făcute la momentul nepotrivit, de a scăpa, odată pentru totdeauna, de nişte pagube vechi de şaptesprezece ani.



6. Templul zeiţei Isis era unul dintre punctele de atracţie pentru turiştii de demult şi i-a inspirat pe scriitori şi muzicieni, de la tânărul Mozart până la Edward Bulwer-Lytton, autorul cărţii *Ultimele zile ale oraşului Pompeii*. Această gravură înfăţişează, în centru, clădirea principală a templului, iar în stânga, incinta mică, zidită, în care se afla un bazin cu apa folosită în ritualurile dedicate zeiţei.

Cât despre starea oraşului la modul mai general, şi în special cea a clădirilor publice, chestiunea jafurilor de mai târziu se dovedeşte iarăşi a fi un factor agravant al acesteia. Este absolut limpede că în anul 79 e.n. unele clădiri publice erau, practic, în ruine. Un templu enorm, care domina ţărmul mării şi despre care se presupune, în mod obişnuit, că-i era dedicat zeiţei Venus, încă se mai afla în stadiu de şantier — deşi se pare că restaurarea era menită să-l transforme într-o construcţie şi mai grandioasă decât cea a templului pe care urma să-l înlocuiască. În cazul altor clădiri, lucrările erau mult în urmă. De exemplu, în templul zeiţei Isis, activitatea se desfăşura normal, în paralel cu lucrările de reconstrucţie şi

de redecorare grandioasă, acestea fiind astăzi unele dintre cele mai cunoscute picturi din tot orașul (*v.* Ilustrația 6).

Starea Forului din perioada erupției, în schimb, este mult mai puțin clară. O variantă este c-ar fi fost o ruină — pe jumătate abandonat, aproape deloc restaurat. Dacă era într-adevăr așa, faptul în sine ar fi constituit, în cel mai bun caz, un indiciu al reorientării priorităților pompeienilor în altă direcție decât viața comunitară — pentru a pune problema eufemistic. În cel mai rău caz, ar fi semnalat un colaps al instituțiilor civice, stare de lucruri care (așa cum vom vedea) nu se potrivește câtuși de puțin cu alte dovezi culese din oraș. În ultima vreme, un deget acuzator a fost îndreptat către găștile de recuperatori sau de jefuitori post-erupție. În sprijinul acestei idei vine faptul că o mare parte din For fusese reparată, ba chiar îmbunătățită. Dar, știind câte finisaje cu marmură scumpă fuseseră întreprinse recent, localnicii au săpat adânc pentru a recupera materia primă, la scurt timp după ce orașul fusese îngropat, smulgând-o de pe pereți și lăsându-i pe aceștia să pară, în ochii lumii întregi, nefinisați sau, pur și simplu, ruinați. Valorificatorii vor fi urmărit, de asemenea, și multele statui de bronz care împodobeau această piață.

Asemenea dezbateri și dezacorduri continuă să alimenteze conferințele pe teme de arheologie. Din ele se hrănesc și controversele dintre savanți, și eseurile studențești. Dar, indiferent de cum sunt acestea rezolvate în cele din urmă (dacă sunt, vreodată, cu adevărat rezolvate), un lucru este absolut clar: orașul „nostru" Pompeii nu este un oraș roman care-și vedea liniștit de treburile lui cotidiene și a fost, dintr-odată, „împietrit în timp", așa cum pretind atât de multe ghiduri și broșuri turistice. Este un loc mult mai enigmatic și provocator. Devastat și tulburat, evacuat și jefuit, el poartă semnele (și cicatricele) unei întregi panoplii de istorii diferite, care vor face parte integrantă din povestea cărții de față și care subîntind ceea ce am putea numi „paradoxul de la Pompeii": faptul că știm simultan enorm de mult și foarte puțin despre viața de aici în Antichitate.

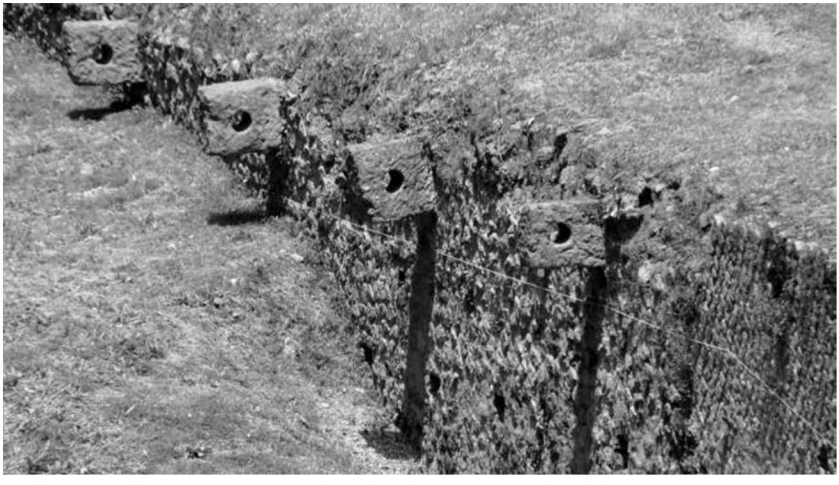
Este adevărat că Pompeii ne oferă instantanee mult mai evocatoare, cu oamenii concreți și viețile lor concrete, comparativ cu aproape oricare alt sit arheologic din lumea romană. Dăm peste îndrăgostiți ghinioniști („Piuarul Successus este înamorat de o chelneriță pe nume Iris, și ei puțin îi pasă" — anunță un *graffito* mâzgălit) și nesimțiți care fac în pat („M-am pișat în pat, recunosc, am făcut-o de oaie, / Dar nu mi-ai lăsat, iubit proprietar, țucal în odaie" — sună o poezioară scrijelită pe zidul

unui dormitor dintr-un han). Putem urmări semnele lăsate de copiii din Pompeii, de la copilașul care s-a distrat, probabil, înfigând câteva monede în mortarul proaspăt din holul principal — sau *atrium* — al unei case elegante, lăsând peste șaptezeci de amprente de monede aproape de nivelul podelei (și, fără să vrea, și o minunată dovadă utilă datării decorațiunilor interioare), până la copiii plictisiți care vor fi scrijelit, la înălțimea lor, o serie de oameni stilizați pe coridorul de intrare la un stabiliment de băi publice, ocupându-se cu mâzgălitul cât le așteptau, probabil, pe mamele lor să-și încheie băile de aburi. Ca să nu mai vorbim despre hamurile de cai, cu zurgălăi care atârnă, despre instrumentele medicale dătătoare de fiori (*v.* Ilustrația 7), despre ustensilele ciudate de bucătărie, de la tigăile pentru prăjit ochiuri până la recipientele de spumă — dacă asta și erau (*v.* Ilustrația 78) — sau despre acei paraziți intestinali iritanți, cărora și astăzi li se mai găsesc urmele pe marginea vreunui closet, după două mii de ani. Toate acestea sunt utile când vine vorba să fie recreate imaginile, sunetele și senzațiile vieții pompeiene.

7. Există similitudini bizare între speculul ginecologic de azi și varianta lui antică, de la Pompeii. Deși unele părți lipsesc, este limpede că „brațele" instrumentului se desfăceau prin răsucirea mânerului în formă de T.

Totuși, chiar dacă detalii precum acestea sunt minunat de evocatoare, imaginea generală și multe răspunsuri la întrebări dintre cele esențiale despre istoria orașului rămân, într-adevăr, foarte tulburi. Numărul total de locuitori nu este singura enigmă cu care ne confruntăm. Relația dintre

mare și oraș este o alta. Există un consens cu privire la faptul că marea era mult mai aproape de Pompeii în Antichitate decât azi (când este la o distanţă de doi kilometri). Și totuși, în ciuda priceperii arheologilor moderni, este încă nesigur cu cât era mai aproape de oraș. Enigmatic este și faptul că, alături de poarta vestică a orașului, care este și principala intrare modernă a vizitatorilor, există o porţiune de zid care prezintă ceva ce arată, în mod evident, a inele de amarare pentru ambarcaţiuni, ca și cum, în locul acela, marea ar fi fost practic vecină orașului (*v.* Ilustraţia 8). Dificultatea în înțelegerea topografiei este dată de faptul că au fost descoperite structuri romane mai departe, spre vest, adică înspre mare, și acestea n-ar fi putut fi construite sub apă. Explicaţia cea mai bună pentru situaţia constatată readuce în discuţie mișcările seismice repetate. Aici, ca și la orașul învecinat, Herculaneum, unde acestea pot fi documentate foarte clar, linia de coastă și nivelul mării trebuie să se fi modificat dramatic de-a lungul celor câteva sute de ani de istorie a orașului.



8. Obiectele din imagine, prinse de zidul din apropierea Porţii Maritime, arată, evident, ca niște inele de amaraj pentru bărci. Aproape sigur, linia de coastă s-a modificat în ultimii o sută de ani de existenţă a orașului Pompeii, lăsând inelele uscate și mult deasupra apei.

Încă și mai surprinzător este faptul că există o controversă și în privinţa datelor de bază — nu numai data cutremurului cel mare (care poate foarte bine să fi avut loc în anul 63, în loc de 62 e.n.), ci și a erupţiei înșăși. Voi folosi, în toată cartea de faţă, datarea ei tradiţională, în zilele de 24 și 25 august 79 e.n., pe care o regăsim în relatarea lui Pliniu cel Tânăr.

Dar există motive temeinice pentru a considera că dezastrul a survenit mai târziu în același an, toamna sau iarna. Mai întâi că, dacă ne uităm la diferitele manuscrise medievale copiate după *Scrisorile* lui Pliniu, vom descoperi că ele oferă o varietate întreagă de date ale erupției (pentru că datele și numeralele romane prezentau întotdeauna riscul de a fi copiate greșit de scribii medievali). În plus, o cantitate suspect de mare de fructe de toamnă se regăsește printre rămășițe, și multe dintre victime par să fi fost îmbrăcate cu veșminte greoaie, din lână, o îmbrăcăminte cătușă de puțin potrivită unei veri italice fierbinți — deși poate că opțiunile în materie de îmbrăcăminte ale oamenilor care căutau să scape de efectele unei erupții vulcanice nu constituie cel mai bun indicator al vremii sau al anotimpului. O dovadă mai convingătoare se prezintă sub forma unei monede romane găsite la Pompeii, într-un context în care n-ar fi putut fi scăpată pe jos de niște jefuitori. Specialiștii consideră că moneda respectivă n-ar fi avut cum să fie bătută mai devreme de luna septembrie a anului 79 e.n.

Adevărul este că știm deopotrivă mult mai mult și mult mai puțin despre Pompeii decât credem.

9. Bombardamentele Aliaților, din 1943, i-au provocat stricăciuni teribile orașului Pompeii, distrugând multe clădiri importante. În imagine se vede ce a mai rămas din Casa lui Trebius Valens după raidurile aeriene. Multe dintre clădirile bombardate au fost reconstituite fidel după război, pentru ca nimeni să nu-și poată da seama că fuseseră, din toate punctele de vedere și în toate privințele, distruse încă o dată.

10. O excavaţie din anii 1930. Casele de la Pompeii nu se înalţă din pământ într-o stare intactă. Ba chiar, din cauza forţei cu care a erupt Vezuviul, acestea par să fi fost, mai curând, bombardate. În imagine, tencuiala vopsită a podelei de la etajul superior s-a prăbuşit peste încăperile de sub ea.

Cele două vieţi ale oraşului devastat

O veche glumă arheologică spune că Pompeii a murit de două ori: o dată a fost moartea bruscă, provocată de erupţia Vezuviului; a doua oară a fost moartea lentă, pe care oraşul a suferit-o de când a început să fie scos înapoi la lumină, la mijlocul secolului XVIII. Orice vizită făcută sitului arheologic arată cu precizie în ce constă această a doua moarte. În ciuda eforturilor eroice ale serviciului arheologic pompeian, oraşul se dezintegrează: buruienile recuceresc multe dintre suprafeţele care nu le sunt accesibile vizitatorilor, iar multe picturi în culori, odinioară splendide, rămase la locurile lor pe ziduri, s-au decolorat atât de tare, încât practic nu se mai vede nimic. Este vorba despre un proces de ruinare treptată, accelerat de cutremure şi de turismul de masă şi agravat de metodele brutale cu care s-au făcut excavările timpurii (deşi, cinstit vorbind, multe dintre picturile murale rafinate pe care acestea le-au scos din locul în care se aflau şi le-au depozitat în muzeu s-au păstrat mai bine decât cele pe care le-au lăsat acolo unde le găsiseră); despre bombardamentele lansate de Aliaţi în 1943 (*v.* Ilustraţia 9), care au distrus mai multe zone ale oraşului (majoritatea vizitatorilor habar nu au că părţi substanţiale din

Teatrul Mare, de exemplu, și din For, ca și unele dintre cele mai apreciate case au fost reconstituite aproape în întregime după război, fiind readuse la starea în care erau când fuseseră dezgropate, sau că restaurantul din interiorul sitului a fost amplasat într-o zonă în care pagubele provocate de bombe au fost și mai devastatoare); și despre hoți și vandali, pentru care situl arheologic, mult prea mare pentru a fi păzit așa cum ar trebui, constituie o țintă ispititoare (în anul 2003, de exemplu, două fresce proaspăt excavate au fost desprinse de pe zidul respectiv și găsite după trei zile pe un șantier de construcții din apropiere).

Dar, în egală măsură, orașul a cunoscut și două *vieți*: una, în contextul originar, antic; cealaltă, ca reconstituire a vechiului Pompeii, pe care-l putem vizita în prezent. Situl turistic se străduiește să conserve mitul unui oraș antic „împietrit în timp", unde ne putem plimba de parcă ar fi fost până ieri așa cum îl vedem azi. E surprinzător că, deși orașul Pompeii se află la câțiva metri buni sub nivelul actual al solului, intrările în sit sunt în așa fel dispuse, încât să nu ne dăm seama decât cu mare greutate că, de fapt, *coborâm* către el; lumea locuitorilor săi antici se întrepătrunde cu a noastră, aproape fără vreo linie de demarcație. Și totuși, dacă privim ceva mai atent, vom descoperi că existența lui se duce în acel teritoriu al nimănui dintre ruină și reconstituire, dintre Antichitate și prezent. În primul rând, o parte a orașului a fost restaurată masiv — și nu numai după bombardamentele din timpul războiului. Am putea rămâne șocați privind fotografiile clădirilor realizate în momentul excavării lor (*v.* Ilustrația 10) și văzând în ce stare jalnică au fost găsite. Unele, ce-i drept, au fost lăsate exact așa cum erau. Dar altele au fost ridicate la loc, pereții le-au fost cârpiți și reconstruiți, ca să poată susține acoperișuri noi — pentru a proteja structurile și decorațiunile, în primul rând, dar adesea văzute, în ochii vizitatorilor, ca niște clădiri care au supraviețuit miraculos din perioada romană.

Mai mult decât atât, i s-a dat orașului o nouă geografie. Astăzi, ne orientăm prin Pompeii folosind o serie de noi denumiri ale străzilor: printre ele, *Via dell'Abbondanza* (artera principală est-vest, care duce direct către For, denumită astfel după chipul zeiței abundenței, sculptat pe una dintre fântânile de pe parcursul ei), *Via Stabiana* (care se intersectează cu *Abbondanza* și duce către sud, în direcția orașului Stabiae) și *Vicolo Storto* („Pasajul Întortocheat", denumit astfel din motive clare). Nu știm aproape nimic despre cum se numeau străzile acestea în lumea romană. O inscripție care s-a păstrat pare a sugera că așa-numita *Via*

Stabiana de astăzi era pe atunci *Via Pompeiana*, totodată referindu-se la două alte străzi (*Via Iovia* — sau Strada lui Iupiter — și *Via Dequviaria*, care făcea, poate, trimitere la consiliul municipal format din *decuriones*), a căror identificare a eșuat. Dar se poate ca multe dintre ele să nici nu fi avut denumiri specifice, în sensul modern al termenului. Cert este că nu existau inscripții cu denumirile străzilor și nici obișnuința de a folosi denumirea străzii și numărul casei pentru a indica o adresă. În schimb, oamenii se foloseau de jaloane locale: unui proprietar, de exemplu, i-au fost livrate urcioarele cu vin (așa cum se mai poate citi încă de jur-împrejurul marginii de sus a unuia dintre ele) astfel: „Către Euxinus (ceea ce s-ar traduce, aproximativ, prin «Dl Ospitalitate»), hangiul de la Pompeii, în apropiere de Amfiteatru".

La fel, denumiri noi le-au fost date porților orașului, după locul sau direcția spre care se ieșea pe fiecare dintre ele: Poarta Nola, Poarta Herculaneum, Poarta Vezuviului, Poarta Maritimă (cu ieșirea către mare) și așa mai departe. În acest caz, știm ceva mai bine care vor fi fost denumirile lor antice. De exemplu, ceea ce numim noi Poarta Herculaneum era, pentru locuitorii romani ai orașului, fie *Porta Saliniensis*, fie *Porta Salis*, adică „Poarta Sării" (după salinele din apropiere). Actuala Poartă Maritimă poate foarte bine să se fi numit Poarta Forului — cel puțin așa sugerează câteva rămășițe de dovezi antice, combinate cu câteva deducții plauzibile moderne; la urma urmelor, nu era doar situată în direcția mării, ci și cea mai apropiată de For.

În absența unor adrese antice, ghidurile moderne ale orașului se folosesc de un sistem conceput la sfârșitul secolului XIX pentru a face trimiteri specifice către anumite clădiri. Același arheolog care a perfecționat tehnica turnării de mulaje după cadavre, Giuseppe Fiorelli (politician revoluționar, la un moment dat, și cel mai influent director al excavațiilor de la Pompeii dintre toți cei care s-au succedat), a împărțit orașul în nouă *regiones*, adică „zone" separate; apoi a numerotat fiecare cvartal de case din aceste zone, după care a conferit câte un număr individual fiecărei intrări care se făcea direct din stradă. Prin urmare, potrivit acestei notații arheologice devenite standard, „VI.xv.i" se referă la prima ușă din cvartalul numărul 15 al „zonei" numărul 6 — care se află situată în partea de nord-vest a orașului.

Pentru cei mai mulți oameni însă, „VI.xv.i" este mai bine cunoscută drept Casa Vettiilor. Pentru că, în plus față de acel sistem de numerotare modern, dar fad, cel puțin majoritatea caselor mai mari, ca și hanurile

și cârciumile, au căpătat denumiri ceva mai evocatoare. Unele dintre ele evocă, de exemplu, circumstanțele excavării lor inițiale: Casa Centenarului, de exemplu, a fost scoasă la lumină în 1879, la exact optsprezece secole după distrugerea întregului oraș; Casa Cununiei de Argint, excavată în 1893, a fost denumită astfel în onoarea celei de-a douăzeci și cincea aniversări a căsătoriei regelui Umberto al Italiei, marcată în același an — ironia face ca, în ziua de astăzi, casa cu pricina să fie mai bine cunoscută decât mariajul regal. Alte denumiri evocă descoperiri deosebit de memorabile: una, de exemplu, ar fi Casa lui Menandru; alta — Casa Faunului, denumită astfel după celebra statuie a unui satir (sau „faun") care dansează, descoperită în incinta ei (*v.* Ilustrația 12; înainte, s-a numit Casa lui Goethe, după fiul marelui Johann Wolfgang von Goethe, care a fost martor la o parte din excavarea ei în 1830, cu puțin timp înainte să moară; dar iată că trista lui poveste s-a dovedit mai puțin demnă de aducere aminte decât acea sculptură înfățișând o ființă fabuloasă). Foarte multe clădiri și-au căpătat denumirile după numele romanilor care le locuiseră — precum Casa Vettiilor —, în contextul proiectului mult mai amplu de repopulare a orașului antic și de atribuire a resturilor materiale unor oameni reali, care le vor fi stăpânit, folosit ori locuit înaintea tragediei.

Este o procedură incitantă, chiar dacă uneori nesigură. Există cazuri în care putem fi siguri că am realizat conexiunea corectă. De exemplu, casa bancherului Lucius Caecilius Iucundus este aproape cu certitudine identificată după arhivele lui bancare, stocate în pod. Aulus Umbricius Scaurus, cel mai de succes producător local de *garum* (acea fiertură tipic romană de vietăți marine aflate în descompunere, eufemistic denumită „sos de pește"), și-a lăsat amprenta și numele pe propria-i reședință elegantă — cu o serie de mozaicuri înfățișând recipiente cu produsul său, etichetate drept „Sos de pește, calitatea I, de la manufactura lui Scaurus" (*v.* Ilustrația 57). Casa zisă a Vettiilor, cu frescele ei splendide, i-a fost atribuită, cu deplină încredere, unei perechi de (probabil) foști sclavi, Aulus Vettius Conviva și Aulus Vettius Restitutus, pe baza descoperirii, în vestibulul casei, a două amprente de ceară și a unui inel de sigiliu cu aceste două nume, plus a două anunțuri electorale — sau, cel puțin, a echivalentului lor antic — pictate pe peretele exterior al casei („Restitutus îl susține pe [...] Sabinus pentru funcția de edil") și pe baza presupunerii că o altă amprentă de ceară, descoperită în altă parte a casei, de astă-dată purtând numele Publius Crustius Faustus, îi aparținea vreunui chiriaș care locuia deasupra.

În multe cazuri, dovezile sunt cu mult mai subțiri, pornind, eventual, de la un singur inel de sigiliu (care ar fi putut, la urma urmelor, să fie scăpat pe jos de un musafir, nu neapărat de proprietar), de la un nume inscripționat pe un urcior de vin sau de la câteva desene de tip *graffiti*, semnate de aceeași persoană, de parcă autorii de asemenea mâzgăleli se apucau întotdeauna să deseneze pe pereții propriilor case. O deducție mai mult decât disperată a dus la identificarea celui care deținea bordelul din oraș, punctul de atracție pentru mulți vizitatori moderni, ca și pentru cei antici, de bună seamă — Africanus era numele său. Aici, argumentația se bazează, în mare măsură, pe un mesaj trist, scrijelit pe zidul cămăruței uneia dintre fete, cel mai probabil de către un client: „Africanus a murit" scrie acolo (de fapt, „este pe moarte"). „Semnează tânărul Rusticus, colegul său de școală, îndurerat de moartea lui." Bineînțeles, acel Africanus putea foarte bine să locuiască în preajmă — cel puțin, așa putem deduce din faptul că, pe un perete apropiat, cineva care purta numele acesta își declara sprijinul, în alegerile locale, pentru Sabinus (același candidat care-și asigurase și votul lui Restitutus). Dar nu avem câtuși de puțin motive să ne imaginăm că tânărul Rusticus, care-și exprima nefericirea post-coitală, dacă despre asta era vorba, se referea neapărat la patronul bordelului.

Rezultatul final este evident în acest caz, ca și în alte — mai mult decât optimiste — încercări de a da de urmele strămoșilor pompeieni și de a-i repune în casele, cârciumile și bordelurile lor: în imaginația modernă, un număr îngrozitor de mare de pompeieni au sfârșit acolo unde nu trebuia. Sau, pentru a pune problema în termeni mai generali, persistă un mare abis între orașul „nostru" antic și orașul distrus în anul 79 e.n. În cartea de față, mă voi folosi în mod constant de jaloane, recurgând la indiciile și terminologia oferite de Pompeii în varianta „noastră". Ar fi generator de confuzie și iritare să-i dăm Porții Herculaneum de astăzi denumirea antică *Porta Salis*. Sistemul de numerotare inventat de Fiorelli ne permite să indicăm rapid o amplasare pe un plan, așa încât îl voi folosi în secțiunea de referințe. Și, oricât de incorecte ar fi unele dintre ele, denumirile devenite celebre — Casa Vettiilor, Casa Faunului și altele asemănătoare — sunt cu mult mai ușor de ținut minte când e vorba despre o casă ori un amplasament anume. Totuși, voi explora ceva mai detaliat abisul respectiv, ținând cont de cum s-a transformat orașul antic Pompeii în orașul „nostru" și reflectând asupra proceselor prin care ne raportăm la rămășițele scoase la lumină până în prezent.

Punând accentul pe acele procese, mă și menţin la nivelul momentului și, într-un anume sens, mă și întorc la o manieră de raportare la Pompeii mai apropiată de secolul XIX. Desigur, vizitatorii de atunci ai oraşului, la fel ca și urmaşii lor din secolul XXI, se desfătau cu iluzia că se întorceau în timp. Dar erau, în egală măsură, intrigaţi de modurile în care li se dezvăluia trecutul: deopotrivă de *cum* și de *ce* știm despre oraşul roman Pompeii. Vedem acest lucru din convenţiile prezente în ghidurile lor preferate dedicate sitului de la Pompeii, mai cu seamă în *Manualul călătorilor din sudul Italiei*, editat de John Murray, pentru prima oară în 1853, spre folosul turismului de masă incipient, îndreptat către situl de la Pompeii (mai degrabă decât al celor care porneau în Marele Tur al Europei și ajungeau și acolo). Linia de cale ferată fusese dată în funcţiune în 1839 și devenise mijlocul de transport preferat pentru vizitatori, care erau deserviţi de o tavernă din apropierea gării, unde puteau lua prânzul, după ce obosiseră plimbându-se printre ruine. Localul a cunoscut suișuri și coborâșuri: în 1853, după toate aparenţele, avea „un patron foarte politicos și îndatoritor"; în 1865, în schimb, li se recomanda cititorilor să nu se cazeze acolo, fără să fi ajuns „la o înţelegere prealabilă cu gazda în privinţa costurilor". Dar a constituit germenul unei vaste industrii de vânzare a gustărilor, fructelor și — mai ales — apei îmbuteliate, care acum domină împrejurimile sitului arheologic.

Manualul lui Murray i-a captivat în repetate rânduri pe aceşti vizitatori din epoca victoriană, prezentând problemele de interpretare a faptelor, împărtășindu-le diversele teorii concurente referitoare la destinaţia clădirilor publice importante care fuseseră descoperite la vremea sa. Oare clădirea numită de noi *macellum* („piaţă"), din For, era cu adevărat o piaţă? Sau era, poate, vreun templu? Sau era o combinaţie *ad-hoc* de altar și ceainărie? (Așa cum vom avea ocazia să vedem, la multe asemenea întrebări legate de funcţionalitate nu s-a găsit încă un răspuns, dar ghidurile moderne tind să-și priveze cititorii — ele susţin că-i menajează — de problematici și controverse.) Asemenea cărţi notau chiar, cu mare grijă, pe lângă descrierea fiecărei clădiri antice, și data și circumstanţele redescoperirii acesteia. Era ca și cum acei vizitatori timpurii ar fi trebuit să menţină vii în minţile lor, concomitent, două cronologii: pe de-o parte, cronologia evoluţiei și a dezvoltării cetăţii antice; pe de altă parte, istoria reapariţiei treptate a oraşului Pompeii în lumea modernă.

Ne putem chiar imagina că trucurile, devenite celebre, prin care cadavrele sau alte lucruri importante erau, foarte convenabil, „descoperite"

exact când se întâmpla ca vreun demnitar să viziteze situl constituiau un alt aspect al aceloraşi preocupări. Avem acum tendinţa să râdem de rudimentarismul unor asemenea şarade şi de credulitatea publicului căruia i se adresau (să fi fost, oare, vizitatorii cu sânge regal atât de naivi, încât să-şi închipuie că nişte descoperiri epocale erau făcute, întâmplător, tocmai în momentul sosirii lor la faţa locului?). Dar, ca de multe ori, şmecheriile industriei turismului scot la iveală speranţele şi aspiraţiile vizitatorilor, în egală măsură dezvăluind viclenia localnicilor. La Pompeii, vizitatorii voiau să asiste nu doar la descoperirile propriu-zise, ci şi la procesele de excavare prin care se scotea la lumină trecutul încremenit.

Acestea sunt câteva dintre chestiunile pe care-mi propun să le tratez şi să le încadrez.

Un oraş al surprizelor

Surprizele se ţin lanţ la Pompeii. Chiar şi cei mai înverşunaţi şi bine informaţi specialişti trebuie să-şi reconsidere uneori, când vin aici, premisele în privinţa felului cum se trăia în Italia romană. Un urcior de ceramică de mari dimensiuni, cu o etichetă pictată, care-i descrie conţinutul drept „*Garum* cuşer", ne reaminteşte că oameni precum Umbricius Scaurus căutau, poate, să deservească şi piaţa de nişă reprezentată de comunitatea evreiască locală (garantând că acea fiertură, de-acum putrezită şi amorfă, nu fusese făcută şi din moluşte). O splendidă statuetă indiană de fildeş, găsită în anul 1938 într-o casă denumită, de atunci, Casa Statuetei Indiene, ne îndeamnă să ne regândim opiniile în privinţa legăturilor dintre Roma şi Orientul Îndepărtat (*v.* Ilustraţia 11). Să fi ajuns acolo prin intermediul unui negustor pompeian, ca suvenir din călătoriile sale? Sau, poate, prin comerţul întreprins de comunitatea nabateenilor (din Iordania de azi), care trăiau în vecinătate, la Puteoli? Aproape la fel de neaşteptată a fost descoperirea recentă a unui schelet de maimuţă împrăştiat (nerecunoscut ca atare de săpătorii de mai demult) printre oasele din camerele de depozitare de la faţa locului. Un animal de companie exotic sau, mai degrabă, un animal antrenat să distreze, care juca în scenetele stradale sau la circ?

Pompeii este un oraş al apariţiilor neaşteptate, deopotrivă foarte familiar şi foarte straniu pentru noi, cei de azi. Deşi un oraş din Italia provincială, al cărui orizont nu trecea dincolo de muntele Vezuviu, era,

11. Statuetă indiană de fildeș, care oferă o imagine a legăturilor multiculturale vaste ale orașului Pompeii. Înfățișată aproape goală, acoperită doar de bijuteriile generoase, oare să fie vorba (cum se consideră în mod obișnuit) despre Lakshmi, zeița fertilității și a frumuseții? Sau nu e decât o dansatoare?

totodată, parte a Imperiului Roman, care se întindea din Spania până în Siria, cu toată diversitatea culturală și religioasă pe care adesea o înfățișează imperiile. Celebrele cuvinte „Sodoma" și „Gomora", scrise cu majuscule pe zidurile sufrageriei unei case relativ modeste de pe *Via dell'Abbondanza* (presupunând că nu formau remarca fatalistă a vreunui jefuitor de mai târziu), ne prilejuiesc mai mult decât un comentariu de martor ocular — sau o glumă — în privința moralității de care dădea dovadă viața socială de la Pompeii. Ele ne reamintesc faptul că era vorba despre un loc unde vorbele cărții *Genezei* („Atunci Domnul a slobozit peste Sodoma și Gomora ploaie de pucioasă și foc din cer de la Domnul" — Geneza, 19.24), ca și scrierile lui Vergiliu, probabil că nu le erau străine cel puțin unora dintre locuitori.

Această comunitate de oraș mic, având un corp cetățenesc de numai câteva mii de bărbați — nu intrau în ecuație femeile, copiii și sclavii —, adică nu mai mare decât aceea a unei comune de astăzi sau decât populația studențească dintr-o universitate mică, s-a dovedit a avea totuși un impact mai puternic asupra narațiunii principale a istoriei romane decât avem noi tendința să ne închipuim. De ce anume, vom vedea în Capitolul I.

CAPITOLUL I

Viața într-un oraș străvechi

Priviri fugare în trecut

Pe o străduță dosnică și liniștită de la Pompeii, nu departe de zidurile de nord ale orașului și la doar câteva minute de mers pe jos de Poarta Herculaneum, se află o casă mică și neatrăgătoare, cunoscută astăzi sub denumirea de Casa Coloanei Etrusce. Deloc remarcabilă, dacă este privită din afară, și retrasă față de calea bătută, atât în Antichitate, cât și acum, în interiorul ei se ascunde, așa cum îi sugerează și denumirea, o curiozitate bizară. Căci, încorporată în peretele care desparte două dintre încăperile ei principale, se află o coloană antică a cărei înfățișare trimite la arhitectura etruscilor — o putere semnificativă în Peninsula Italică a secolelor VI-V î.e.n., dinainte de ascensiunea Romei —, care și-au exercitat influența și răspândit așezările cu mult dincolo de regiunea lor de baștină, din nordul Italiei, până în zona dimprejurul orașului Pompeii. Coloana etruscă datează, aproape sigur, din secolul VI î.e.n., adică este cu câteva secole mai veche decât casa care o înglobează.

Săpături făcute cu atenție sub casă au clarificat — întrucâtva — enigma. Coloana, după cum s-a dovedit, este tot în poziția sa inițială, casa fiind cea construită în jurul ei. Parte a unui sanctuar cu destinație religioasă din secolul VI î.e.n., ea nu sprijinea vreun element al clădirii, ci era de sine stătătoare, posibil alături de un altar și susținând odinioară o statuie (aranjament cunoscut din alte situri religioase italiene, mai timpurii). Ceramică grecească de secol VI î.e.n., provenind, cel mai plauzibil, din

ofrande și dedicații, a mai fost găsită în zonele înconjurătoare, ca și unele probe ale existenței (sub formă de seminţe și polen) unui număr semnificativ de fagi. Aceștia, mai mult ca sigur, nu făceau parte din vreo pădure, pentru că fagii nu cresc natural pe terenurile joase din sudul Italiei, după cum susţin specialiștii. De aceea se speculează că respectivul sanctuar, de o vârstă venerabilă, ar fi fost, la originile sale, înconjurat de un alt element caracteristic religiilor italice timpurii — un crâng sacru, în cazul de față, compus mai ales din fagi. În chip de confirmare (destul de vagă, din punctul meu de vedere), ni se cere să facem comparație cu un sanctuar al zeului Iupiter, de la Roma, în egală măsură străvechi, amplasat în propriu-i crâng sacru de fagi — așa-numitul *Fagutal*, de la latinescul *fagus*.

Oricum ne-am imagina coloana etruscă pe amplasamentul ei inițial, cu puțini sau cu mulți fagi, într-o pădure naturală sau într-un crâng artificial, liniile principale ale istoriei sale sunt destul de clare. Când sanctuarul inițial a fost, în cele din urmă, înglobat într-o locuință, probabil în secolul III î.e.n., coloana încă în picioare a fost păstrată intactă în interiorul structurilor ulterioare, din respect față de statutul ei religios — cel puțin, așa e de presupus. După câteva secole, în anul 79 e.n., ea era încă vizibilă în casa care se înălța în acel moment pe lotul respectiv; dacă și atunci ea mai păstra vreo urmă a sacralității speciale de care se bucurase ori devenise un simplu subiect interesant de discuție al proprietarilor unei case altminteri oarecare, nu avem de unde și cum să știm.

Mica istorie a coloanei cu pricina reamintește o situație cu mult mai importantă: la data distrugerii sale definitive, Pompeii era deja un oraș vechi, iar acest lucru se și vedea. Cu toate că, în ochii celor mai mulți dintre oamenii moderni, ruinele par să fie omogen romane, între ele neputându-se face distincții în privința datării și a stilului, în realitate, nu sunt deloc așa. În primul rând, vom vedea imediat că Pompeii din anul 79 e.n. era, strict vorbind, un oraș roman de mai puțin de două sute de ani. Totodată, la fel ca majoritatea orașelor, fie antice, fie moderne, el se dovedea, uneori, un amalgam dezordonat de construcții nou-nouțe, antichități păstrate la mare cinste și restaurări îndemânatice — pe lângă edificiile șic-demodate și cele care se dărăpănaseră din cauza indiferenței. Rezidenții orașului erau perfect conștienți, fără îndoială, de asemenea diferențe și de amestecul de vechi și nou, caracteristic și orașului lor.

Cel mai elocvent exemplu de „exponat de muzeu" este una dintre cele mai faimoase și mai vizitate, acum, case de la Pompeii — Casa Faunului. Este un imobil vast, cel mai mare din tot orașul și, la cei trei mii de metri

12. Casa Faunului era una dintre cele mai impunătoare și, în secolul I e.n., mai de modă veche locuințe din oraș, cu toate că este acum într-o condiție întristător de proastă. Imaginea prezintă vederea de la poartă către curtea interioară principală, cu satirul-dansator (sau faunul). Dincolo de atriu, se găseau două grădini mari cu peristil și celebrul Mozaic cu Alexandru (v. Ilustrația nr. 13).

13. Cel mai elaborat mozaic antic descoperit vreodată acoperea podeaua uneia dintre principalele camere de primire din Casa Faunului. Această gravură înfățișează modelul complet. Alexandru cel Mare (în stânga) se luptă cu Darius, regele perșilor. Caii celui din urmă (care s-au întors deja) ne arată că Darius este pe cale să dea bir cu fugiții din calea măcelului declanșat de tânărul rege macedonean. Există aici o mulțime de tușe artistice de virtuozitate — cum ar fi calul din prim-plan, în centru, reprezentat ca și cum ar văzut din spate (*v.* și Planșa XV).

pătraţi ai săi, are, fără doar şi poate, dimensiuni regale (apropiindu-se, de exemplu, de palatele regilor Macedoniei de la Pella, din nordul Greciei). Este cunoscută acum nu numai pentru statuia de bronz cu „faunul“ care dansează, ci şi pentru ansamblul uimitor de podele decorate cu mozaicuri. Cel mai impunător este aşa-numitul „Mozaic cu Alexandru“ (*v.* Ilustraţia 13), o stea între exponatele Muzeului Naţional de Arheologie din Napoli, construit cu eforturi deosebite, dintr-o mulţime nesfârşită de pietricele minuscule, zise *tesserae*: conform estimărilor, s-au folosit între 1,5 şi 5 milioane de piese, negăsindu-se nimeni, până în prezent, care să aibă răbdarea necesară să le numere pe toate, una câte una. Când a fost excavat iniţial, în anii 1830, proporţiile sale epice şi grămada dezordonată a luptătorilor au dat naştere ideii pline de ingeniozitate c-ar fi descris o scenă de bătălie din *Iliada* lui Homer. Astăzi, convingerea este că înfăţişează înfrângerea regelui persan Darius (în carul său, în partea dreaptă — *v.* Planşa XV) de către tânărul Alexandru cel Mare (călare, în partea stângă), aceasta fiind, aşa cum se presupune în mod curent, o copie măiastră, în mozaic, a unei picturi nu mai puţin impresionante, acum pierdută — sau poate chiar o creaţie originală.

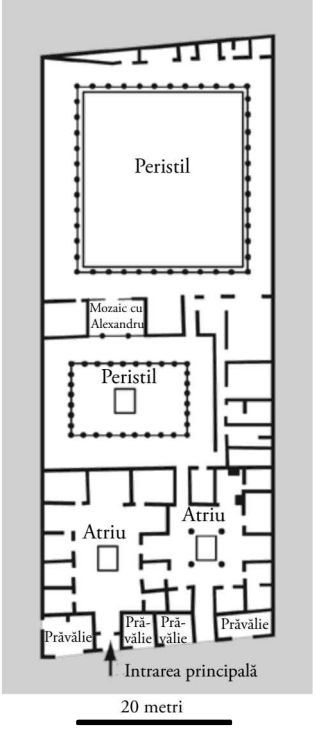


Figura 2 — Casa Faunului. Deşi masiv supradimensionată (ocupând un întreg cvartal), Casa Faunului prezintă şi azi multe trăsături caracteristice unor case pompeiene mai obişnuite. Latura de la stradă este ocupată, de exemplu, de o serie de prăvălii. Această versiune a planului standard îl duce pe vizitator, printr-un gang de intrare îngust, într-unul dintre cele două atrii. Dincolo de acestea, se află două grădini cu peristil.

Puţini vizitatori moderni, care se minunează de dimensiunile Casei Faunului sau îi admiră mozaicurile splendide (mai sunt alte nouă la Muzeul din Napoli), îşi dau seama de cât de demodată va fi părut ea la vremea erupţiei. Casa şi-a căpătat forma finală spre sfârşitul secolului II î.e.n., când au fost instalate mozaicurile şi când mulţi dintre pereţi i-au fost pictaţi într-o manieră grandioasă, în stilul caracteristic al vremii. Ea a rămas — mai mult sau mai puţin — neschimbată timp de două secole. Picturile noi şi restaurările au fost executate cu atenţie, astfel încât să se potrivească celor mai vechi. Cine erau proprietarii bogaţi ai acestei case, nu ştim (deşi o sugestie interesantă este c-ar fi fost o familie locală foarte veche, numită Satrius, în care caz faunul — ori „satirul" — de bronz reprezintă un joc de cuvinte vizual, care implică numele familiei). Încă şi mai puţin ştim ce i-a încurajat (sau forţat) pe stăpânii casei s-o păstreze neschimbată de-a lungul secolelor. Cert este că experienţa unei vizite la Casa Faunului în anul 79 e.n. n-ar fi diferit cu mult de experienţa omului modern care vizitează o clădire istorică sau o reşedinţă impunătoare. Trecând prin portalurile ei — călcând peste un alt mozaic, de astă dată unul care poartă ca pe un însemn heraldic cuvântul latin *HAVE*, însemnând „Salutări" (deşi omonimia absolut involuntară cu termenul din limba engleză, care înseamnă „a avea", pare perfect potrivită pentru această vastă reşedinţă), parcă te-ai trezi brusc transportat înapoi în timp, tocmai în secolul II î.e.n.

Casa Faunului reprezintă un caz extrem. Dar peste tot în oraş, vechiul şi noul se amestecau. Stiluri evident demodate ale decoraţiunilor interioare, de exemplu, erau păstrate cu dragoste, sau lăsate să se cojească, alături de cele mai noi tendinţe decorative. Cadranul solar din zona de exerciţii fizice a uneia dintre cele mai importante băi publice, care le oferea celor veniţi să se îmbăieze sau să facă gimnastică posibilitatea de a ţine cont de trecerea timpului, nu era numai vechi de două sute de ani la data erupţiei, dar purta şi o inscripţie comemorativă în limba locală preromană — osca. Probabil că în anul 79 e.n. erau foarte puţini pompeienii care ar mai fi putut s-o descifreze; cei care ar fi făcut-o ar fi aflat că fusese plătită de consiliul local, din bani care se strânseseră din amenzi.

Putem, de asemenea, să ne facem o idee şi despre alte cazuri de păstrare şi reutilizare a unor elemente arhitectonice, comparabile cu cel al coloanei etrusce. O descoperire destul de recentă a scos la iveală ce s-a ales, în ultimă instanţă, dintr-o serie de sculpturi de teracotă care, judecând după ce înfăţişau şi după formă, trebuie să fi împodobit odinioară

un templu din orașul Pompeii ori din zona rurală înconjurătoare, poate chiar templul zeului Apollo din For (*v.* Ilustrația 14). Sculptate cândva în secolul II î.e.n. și scoase din uz poate după cutremurul din anul 62 e.n., ele au sfârșit încorporate în zidul grădinii unei case bogate, multietajate (Casa Brățării de Aur), care domina marea, din marginea de vest a orașului, oferind o panoramă care trebuie să fi fost uimitoare. Probabil un bun exemplu de salvare arhitecturală, dar care nu se compară cu sacralitatea locului unde erau amplasate inițial.

14. Unul dintr-o serie de reliefuri de teracotă (înălțime: 60 cm), reutilizate în zidul grădinii așa-numitei Case a Brățării de Aur — după ce inițial împodobiseră vreo clădire sacră, poate chiar Templul lui Apollo din For. În acest cadru, zeița Diana (Artemis, în mitologia greacă) se află în dreapta, iar o reprezentare a Victoriei, în stânga.

Înaintea Romei

Pompeii era un oraș încă și mai vechi decât sugerează rămășițele sale vizibile. În anul 79 e.n., nu exista în el clădire în uz — fie public, fie privat — care să fi fost anterioară secolului III î.e.n. Dar cel puțin două dintre templele orașului, chiar dacă restaurate în repetate rânduri, reconstruite și modernizate, aveau o istorie ale cărei origini mergeau înapoi în timp, tocmai în secolul VI î.e.n. Unul era Templul lui Apollo, din For; celălalt era Templul Minervei și al lui Hercule, din apropiere. Acesta din urmă pare să fi fost în ruine la vremea erupției, și poate că fusese abandonat odată pentru totdeauna, dar excavațiile au scos la lumină o parte din

sculpturile sale decorative din faze mai timpurii, ceramică din secolul VI î.e.n., precum și sute de ofrande — multe sub forma unor mici figurine de teracotă, unele reprezentând-o, evident, pe însăși zeița Minerva (sau Atena, în mitologia greacă). Mai mult decât atât, așa cum au arătat explorările din jurul coloanei etrusce, săpăturile adânci, făcute sub nivelul structurilor care s-au păstrat și în alte locuri din oraș, pot produce dovezi ale unei ocupări mult mai timpurii a sitului.

Una dintre preocupările de top din arheologia practicată astăzi la Pompeii o constituie, de fapt, istoria mai veche a orașului. Întrebarea la modă printre specialiști nu mai este: „Cum arăta orașul Pompeii în anul 79 e.n.?", ci: „Care au fost începuturile orașului și cum s-a dezvoltat el?". Această mutație s-a concretizat într-o serie întreagă de excavații de adâncime, sub nivelul secolului I e.n., pentru a descoperi ce anume exista în sit înaintea structurilor pe care le mai putem vedea și astăzi. Procesul este dureros de complicat, fie și numai pentru motivul că mai nimeni nu se grăbește să distrugă rămășițele care au supraviețuit doar pentru a descoperi peste ce s-au suprapus ele. Drept pentru care cea mai mare parte a muncii a fost o „arheologie de gaura cheii", săpăturile fiind făcute pe suprafețe mici, în locuri care permiteau distrugeri minime aduse ruinelor de deasupra și atractivității orașului Pompeii pentru vizitatori. Să recunoaștem: cei mai mulți dintre noi vin să vadă impresionantele ruine ale orașului îngropat de Vezuviu, nu vagile rămășițe ale unei așezări arhaice oarecare.

Provocarea constă în a potrivi probele din aceste buzunare izolate atât unele cu altele, cât și cu implicațiile privind istoria dezvoltării urbane pe care le sugerează planul de ansamblu al orașului. Asta pentru că s-a recunoscut de mult faptul că tiparele străzilor — cu diferitele zone având „cvartale" de forme diferite și alinieri care diferă subtil — aproape sigur reflectă, într-un anume fel, istoria dezvoltării orașului (*v.* Figura 3). Celălalt factor-cheie îl constituie faptul că zidurile orașului, în configurația lor actuală, datează tocmai din secolul VI î.e.n. — ceea ce înseamnă (oricât de surprinzător ar părea) că extinderea definitivă a orașului a fost stabilită încă din această perioadă timpurie.

Date fiind probele îndoielnice, este neobișnuit nivelul de consens pe marginea principalelor linii ale istoriei pe care le scot acestea în evidență. Cei mai mulți oameni acceptă că, așa cum sugerează planul de ansamblu al orașului, nucleul originar de locuire a fost în colțul de sud-vest, în care dispunerea neregulată a străzilor trimite la ceva ce arheologii numesc — mai degrabă grandilocvent — „Orașul Vechi". Dar, dincolo de

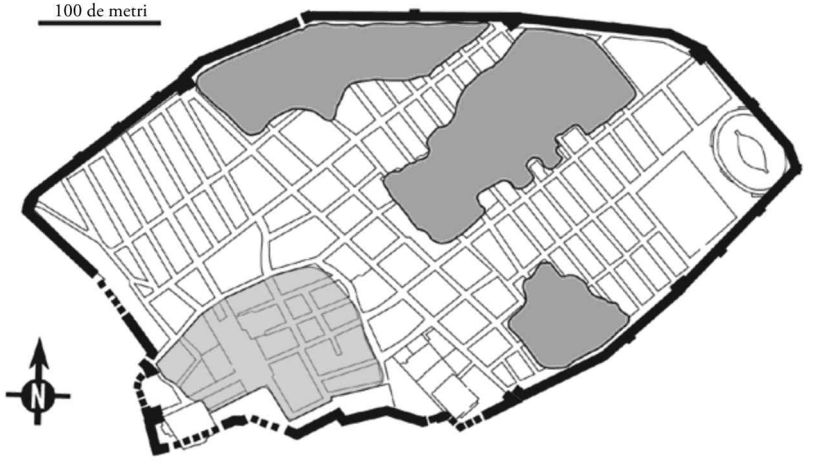


Figura 3 — Dezvoltarea planului de ansamblu al oraşului. Cronologia evoluţiei urbane pare vizibilă în această hartă a străzilor. „Oraşul Vechi", din partea de jos, din stânga (umbrit), prezintă un model neregulat al străzilor. Alte cvartale urmează alinieri diferite.

asta, numărul descoperirilor timpurii, atât de fragmente ceramice, cât şi de probe legate de clădiri, făcute în toate zonele oraşului, dau de înţeles, din ce în ce mai clar, că Pompeii era deja o comunitate relativ răspândită, în perimetrul zidurilor, în secolul VI î.e.n. Adevărul este că, practic, nicăieri în oraş nu s-au făcut săpături sub nivelul structurilor existente care să nu fi scos la iveală urme cât de mici de material din secolul VI î.e.n., chiar dacă sub forma unor fragmente minuscule, uneori produse ale unor căutări peste măsură de intense (se spune că Amadeo Maiuri, supranumit „Marele Supravieţuitor", care a condus excavările din sit — începând din 1924, pe toată durata regimului fascist şi a celui de-al Doilea Război Mondial, tocmai până în 1961 — îşi făcuse un obicei din a le da lucrătorilor săi câte o primă dacă descopereau ceramică timpurie acolo unde spera el — o tactică de practicare a arheologiei care, de obicei, produce rezultate). Este clar, de asemenea, că a existat o scădere dramatică a descoperirilor care să dateze din secolul V, o creştere graduală, iarăşi, a celor din secolul IV, pentru ca din secolul III î.e.n. să dateze începuturile dezvoltării urbane recognoscibile, aşa cum o vedem astăzi.

Consensul este mult mai slab în privinţa vechimii propriu-zise a nucleului originar şi a răspunsului la întrebarea dacă descoperirile sporadice de material din secolele VII, VIII şi chiar IX î.e.n., în sit şi în apropierea acestuia, marchează existenţa unei comunităţi stabilite într-o aşezare

propriu-zisă. Plus că există diferenţe de opinie radicale în privinţa felului în care era utilizată suprafaţa din interiorul zidurilor în secolul VI î.e.n. Una dintre teorii susţine că era vorba despre o suprafaţă mai curând agricolă, împrejmuită, şi că descoperirile noastre provin de la construcţii agricole izolate — colibe sau sanctuare de tip rural. E plauzibil să fie aşa, deşi, dacă ar fi aşa, ar fi existat un număr de „sanctuare" neconvingător de mare — la unele dintre ele, destinaţia religioasă fiind mult mai puţin evidentă decât în cazul aşa-numitei „coloane etrusce".

O altă teorie, mai recentă şi concurentă, susţine existenţa unei structuri urbane mult mai dezvoltate, chiar şi la o dată atât de timpurie. Principalul argument al acestei teorii este că, atât cât putem observa din urmele deocamdată puţine, toate construcţiile timpurii din afara „Oraşului Vechi" au fost ridicate urmând aliniamentul de mai târziu, dezvoltat, al străzilor. Asta nu înseamnă că Pompeii din secolul VI î.e.n. era un oraş dens populat în sensul pe care-l dăm noi azi termenului. De fapt, chiar şi în anul 79 e.n., mai exista încă mult teren deschis, cultivat, în interiorul perimetrului definit de zidurile oraşului. Dar e de presupus că reţeaua de străzi era deja stabilită, măcar într-o oarecare formă rudimentară. În această interpretare, Pompeii era, în stadiul respectiv, un oraş care deja „se pregătea să fie" — chiar dacă a mai durat încă trei secole penibil de lungi până când a avut loc acea „fiinţare".

La fel de intens dezbătută este şi chestiunea legată de cine erau acei pompeieni timpurii. Nu doar fazele ultime ale existenţei oraşului au avut o tentă categoric multiculturală, cu arta lor grecească, cu regulile nutriţionale evreieşti, cu raritățile indiene, cu religia egipteană şi aşa mai departe. Chiar şi în secolul VI î.e.n., oraşul Pompeii se afla în inima unei regiuni — cunoscută şi atunci, ca şi acum, sub denumirea de Campania — în care, cu mult înainte ca romanii să ajungă s-o domine, populaţiile indigene vorbitoare de limbă oscă, originară, trăiau cot la cot cu coloniştii greci. Exista, de pildă, un oraş eminamente grecesc la Cumae, la cincizeci de kilometri distanţă, peste golful Neapolelui, încă din secolul VIII î.e.n. Şi etruscii au avut o prezenţă semnificativă. Aceştia se stabiliseră în regiune de la mijlocul secolului VII î.e.n. şi, de circa o sută cincizeci de ani, rivalizau cu comunităţile greceşti în deţinerea controlului asupra zonei. Adevărul este că nimeni nu poate şti cu exactitate care dintre aceste grupuri a constituit forţa motrice din spatele dezvoltării timpurii a oraşului Pompeii, în condiţiile în care arheologia nu furnizează răspunsul: un fragment de vas de lut etrusc, de exemplu, probează,

în mod aproape cert, existența unor contacte între locuitorii orașului și comunitățile etrusce din zonă, dar nu demonstrează deloc (în ciuda unor aserțiuni foarte încrezătoare în această direcție) că Pompeii ar fi fost un oraș etrusc.

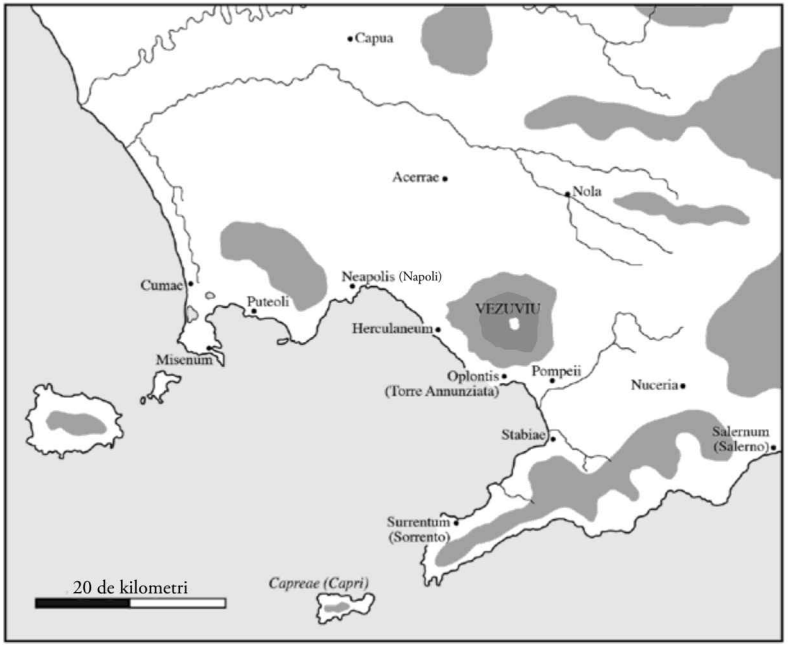


Figura 4 — Harta zonei din jurul orașului Pompeii

Mai mult decât atât, autorii antici par să nu fi fost nici ei mai siguri decât suntem noi, cei de azi, în legătură cu felul în care putea fi lămurită istoria timpurie a orașului lor. Unii mizau pe niște etimologii miraculos de inventive, derivându-i denumirea, Pompeii, fie de la „procesiunea triumfală" a lui Hercule (*pompa*), care ar fi trecut pe acolo după victoria repurtată asupra monstrului Gerion, pe pământul Spaniei de azi, fie de la cuvântul care însemna „cinci" în limba oscă (*pumpa*), sugerând astfel că orașul se formase din alăturarea unui număr de cinci sate. Ceva mai cu picioarele pe pământ, scriitorul grec Strabon (secolul I î.e.n.), autorul unui tratat de *Geografie* în mai multe volume, furniza o listă de locuitori ai orașului. La prima vedere, acest lucru se potrivește confortabil cu cel puțin unele dintre teoriile noastre: „Oscanii au fost primii ocupanți ai orașului Pompeii, apoi etruscii, apoi pelasgii [adică grecii]". Dar pur

și simplu nu avem cum să știm dacă Strabon avea realmente acces la informații cronologice solide, așa cum au sperat savanții moderni, mai degrabă optimiști, sau dacă avansa și el o explicație cu care să-și combată propria nesiguranță.

Strabon nu s-a limitat, însă, la pelasgi: „Pe urmă" — scria el — „a venit rândul samniților. Dar și aceștia au fost alungați". Aici se referea la perioada cuprinsă între secolele V și III î.e.n., când orașul Pompeii a început să capete forma cu care suntem familiarizați astăzi. Samniții erau și ei un grup de vorbitori de limbă oscă, triburi din zonele interioare ale Peninsulei Italice, care figurează printre stereotipurile romane ulterioare — nu întru totul pe nedrept — ca fiind un neam dur, de luptători de la munte, oameni încăpățânați și cumpătați. În condițiile geopolitice schimbătoare ale Italiei preromane, aceștia s-au mutat în Campania și au izbutit să-și impună controlul asupra regiunii, învingându-i decisiv pe greci la Cumae, în anul 420 î.e.n., adică la numai cincizeci de ani după ce grecii înșiși izbutiseră să se dezbare de etrusci.

Poate că această serie de conflicte justifică aparenta schimbare de soartă a orașului Pompeii în secolul V î.e.n. Adevărul este că unii arheologi au tras concluzia, din absența aproape completă a descoperirilor de la nivelul respectiv al sitului, că orașul a fost abandonat pentru o vreme. Dar numai pentru o vreme. Până în secolul IV î.e.n., Pompeii devenise, probabil — cu toate că, practic, nu există dovezi ferme în acest sens dincolo de ce afirmă Strabon —, o parte din ceea ce astăzi e denumit, cu grandilocvență, „Confederația Samnită". Aflându-se într-o poziție-cheie pe coastă și la gurile râului Sarno (despre al cărui curs, în Antichitate, nu știm mai multe decât știm despre configurația malurilor râului), Pompeii funcționa ca port de intrare și de ieșire a mărfurilor pentru coloniile din amonte. Așa cum nota Strabon, făcând aluzie la o altă derivare a denumirii orașului, acesta era situat în apropierea unui râu care servea la „preluarea încărcăturilor și la *expedierea* lor" (*ekpempein*, în grecește).

„Dar și aceștia [samniții] au fost alungați"? Strabon nu avea nevoie să precizeze cine anume se afla în spatele alungării lor. Pentru că, în perioada aceea, romanii se răspândeau prin toată Peninsula Italică și transformau Roma, dintr-un orășel din centrul Italiei, care nu-și controla decât vecinii cei mai apropiați, într-o cetate dominantă, a cărei putere se afla în curs de extindere la nivelul întregii peninsule și a cărei dominație avea să acopere întregul bazin mediteranean. În a doua jumătate a secolului IV î.e.n., Campania era doar unul dintre câmpurile de bătălie dintr-o serie

de războaie purtate de romani împotriva samniților. Pompeii a jucat un rol de figurație în acestea: o flotă romană a acostat la țărmul orașului, în anul 310 î.e.n., ca să-și debarce trupele, care au pornit să devasteze și să jefuiască zonele rurale din susul râului Sarno.

În aceste războaie s-au implicat multe dintre vechile nuclee de putere din Italia: nu numai romanii și diversele triburi de samniți, ci și grecii, concentrați acum la Neapolis („Orașul nou" — Napoli de astăzi), și, mai departe spre nord, etruscii și galii. Și n-au fost deloc niște inamici comozi pentru romani. Din partea samniților au suferit armatele romane, în anul 321 î.e.n., una dintre cele mai umilitoare înfrângeri din toată istoria lor, fiind înghesuite în așa-numitele Furci Caudine, o trecătoare îngustă printre niște munți. Chiar și pompeienii s-au luptat zdravăn cu jefuitorii aduși de flota de vase romane. Potrivit istoricului roman Titus Livius*, când soldații împovărați de prăzi mai aveau puțin până să ajungă înapoi la corăbii, localnicii s-au năpustit asupra lor, le-au smuls tot ce jefuiseră și i-au și omorât pe câțiva — o mică victorie trecută pe răboj de Pompeii împotriva Romei.

Însă, până la urmă, cum se întâmpla de obicei, romanii au învins. La începutul secolului III î.e.n., orașul Pompeii și regiunile învecinate cu el din Campania fuseseră transformate, vrând-nevrând, în aliați ai Romei. Aliații de felul acesta își păstrau, într-o măsură mai mică sau mai mare, autonomia și independența în ceea ce privește administrația locală. Nu exista o tentativă concertată de a le impune instituții după modelul roman, nici nu li se cerea să folosească în mod curent limba latină în locul altei limbi italice pe care o vorbeau. Limba principală vorbită la Pompeii a rămas tot osca, la fel cum fusese și sub dominația samniților. În schimb, aliații erau obligați să asigure soldați pentru armata romană și să urmeze politica Romei în materie de război, pace, alianțe și tot ce mai ținea de „politica externă", oricât de anacronic ar putea părea un asemenea termen.

Pentru Pompeii, această dependență s-a dovedit a fi, în multe privințe, benefică. De la sfârșitul secolului III î.e.n., populația orașului a crescut exponențial — sau, cel puțin, asta putem conchide văzând extinderea formidabilă a domeniului locativ. În secolul următor, al doilea, au fost edificate o rețea întreagă de clădiri publice noi (terme, un gimnaziu, temple, un teatru, mai multe săli de judecată), Casa Faunului fiind doar

* Istoric roman din sec I î.e.n.-I e.n., autorul lucrării monumentale *Ab urbe conditia* (*De la fondarea Romei*). (*N. red.*)

cea mai mare dintr-o serie de conace particulare grandioase care și-au pus amprenta de neuitat asupra scenei urbane din această perioadă. Abia din acel moment Pompeii a început să semene cu adevărat cu ceea ce am numi „oraș". De ce?

Un răspuns l-ar putea reprezenta invadarea Italiei, la sfârșitul secolului III î.e.n., de Hanibal. Pe măsură ce cartaginezii, după celebra lor traversare a munților Alpi*, înaintau spre sud, Campania, o dată în plus, a devenit o arenă majoră de luptă — unele comunități i-au rămas loiale Romei, altele au trecut de partea inamicului. Capua, dinspre nord, s-a numărat printre aliații care au trădat, motiv pentru care a fost asediată de romani și pedepsită exemplar. Nuceria, pe de altă parte, situată la doar câțiva kilometri de Pompeii, și-a păstrat loialitatea față de Roma și a fost distrusă de Hanibal. Chiar dacă n-avea cum să rămână neatins în mijlocul unei întregi zone de război, Pompeii nu a fost atacat direct și trebuie să fi constituit un refugiu potrivit pentru mulți dintre cei strămutați și jefuiți în timpul conflictului. Tot același poate să fi fost și motivul creșterii uimitoare a numărului de locuințe în perioada respectivă, precum și al dezvoltării urbane explozive. Cu alte cuvinte, orașul Pompeii pare să fi fost un beneficiar neașteptat al uneia dintre cele mai negre perioade ale istoriei romane.

Un alt posibil răspuns îl constituie extinderea progresivă a imperialismului roman înspre est și bogăția care a rezultat în urma ei. Chiar dacă aliații Romei nu acționau liber în războaiele de cucerire ale romanilor, primeau cu siguranță un procent din profituri. Acestea proveneau, în parte, din prăzile obținute și capturile făcute chiar pe câmpul de luptă, dar și din legăturile comerciale din ce în ce mai numeroase care se deschideau cu partea de est a Mediteranei și din contactele nou-stabilite cu capacitățile și cu tradițiile artistice și literare ale lumii grecești (dincolo de cele oferite de comunitățile de greci, care continuau să existe în zona respectivă).

Cel puțin un exponat provenit din jaf, luat în posesiune când romanii și aliații lor au prădat fabulos de bogatul oraș grecesc Corint, în anul 146 î.e.n., pare să fi fost amplasat în fața templului dedicat lui Apollo, la Pompeii. Nu avem cum să știm ce anume era — poate vreo statuie sau

* În anul 218 î.e.n., în timpul celui de-al Doilea Război Punic, trupele cartagineze, conduse de Hanibal, care aveau și elefanți de luptă, au mărșăluit pe țărmul iberic al Mediteranei, au traversat Pirineii, apoi au trecut Ronul, prin sudul Franței de azi, și, în cele din urmă, Alpii, coborând apoi spre Roma.

vreo lucrare de lux executată în metal —, dar încă mai persistă inscripţia în limba oscă prin care este evocată oferirea ei în dar, cu acea ocazie, de comandantul roman Mummius. În altă ordine de idei, nume de familie descoperite la Pompeii se regăsesc şi în alte mari centre comerciale greceşti, de exemplu pe insula Delos. Nu se poate şti cu certitudine dacă vreunul dintre cei menţionaţi era cu adevărat pompeian de origine. Totuşi, impactul unor asemenea legături comerciale se vede foarte clar — mergând până la pâinea şi untul de fiecare zi ale membrilor elitei pompeiene (dacă nu ale tuturor). Culegând cu mare grijă seminţe şi urmele microscopice ale condimentelor şi ale altor produse comestibile, arheologii care cercetau un grup de case din apropierea Porţii Herculaneum au avansat ideea că, începând cu secolul II î.e.n., locuitorii se bucurau de o dietă mai variată, provenită din zone mai îndepărtate, din care nu lipseau piperul şi chimionul, presărate din plin în mâncare. Chiar dacă nu era o reşedinţă tipic pompeiană, Casa Faunului, cu sumedenia ei de mozaicuri — în special Mozaicul cu Alexandru, care era un *tour de force* —, ilustrează nivelul înalt pe care-l atinsese arta grecească în oraş.

Pe scurt, oraşul Pompeii din secolul II î.e.n. era o comunitate în expansiune şi dezvoltare, şi se descurca foarte bine în relaţiile cu metropola Roma. Dar, deşi erau aliaţi ai Romei, pompeienii nu erau şi cetăţeni romani. Pentru a obţine privilegiile pe care le oferea statutul respectiv şi pentru ca oraşul lor să devină cu adevărat roman, au trebuit să recurgă la război.

Cum devii roman

Aşa-numitul „Război Social" a izbucnit în anul 91 î.e.n., când o grupare de aliaţi italici (sau *socii*, de unde şi denumirea dată conflictului) au declarat război Romei. Printre aceştia, şi pompeienii. Acum pare o rebeliune stranie, pentru că, deşi motivaţiile aliaţilor au fost întoarse pe toate feţele, la nesfârşit, varianta cea mai plauzibilă este c-au recurs la violenţă nu pentru că şi-ar fi dorit să-i întoarcă spatele Romei şi să scape de sub dominaţia ei, ci pentru că erau nemulţumiţi că nu se bucurau de statutul de membri deplini ai clubului patronat de Roma. Cu alte cuvinte, îşi doreau cetăţenia romană şi privilegiile pe care le presupunea aceasta — protecţia, puterea, influenţa şi dreptul de a vota chiar la Roma. Conflictul a rămas celebru pentru sălbăticia lui şi a fost, de fapt — fiindcă romanii şi aliaţii lor se obişnuiseră deja să lupte cot-la-cot —, un război civil. Aşa

cum era de aşteptat, forţa cu mult superioară a romanilor a ieşit, într-un anume sens, victorioasă; dar şi aliaţii s-au putut considera învingători: au obţinut ceea ce-şi doriseră. Unele comunităţi rebele au fost cumpărate instantaneu, la începutul conflictului, prin oferta de cetăţenie. Dar chiar şi cele care au continuat să opună rezistenţă au fost adoptate, după înfrângerea pe câmpul de luptă. De atunci înainte, pentru prima dată, aproape întreaga Peninsulă Italică a devenit romană în sensul strict al termenului.

Ca parte a Războiului Social, oraşul Pompeii a fost supus unui asediu, în anul 89 î.e.n., de celebrul general Lucius Cornelius Sulla, care avea să devină, ceva mai târziu, fie şi pentru scurtă vreme, un dictator criminal în cetatea Romei: în anii 82 şi 81 î.e.n., el a pus recompense pe capetele a mai mult de cinci sute dintre adversarii săi bogaţi, care erau vânaţi şi ucişi cu brutalitate, dacă nu reuşeau să-şi ia viaţa singuri înainte să fie prinşi. În rândurile armatei lui Sulla, după cum ne spune biograful său, Plutarh, lupta şi tânărul Marcus Tullius Cicero, care pe atunci avea puţin peste 20 de ani şi mai avea destul până să ajungă la triumfurile oratorice din tribunalele romane, care aveau să-i lanseze cariera politică şi să devină „texte de manual" pentru toţi ucenicii într-ale oratoriei şi pentru oricine a studiat limba latină de atunci încoace.

Efectele intervenţiei lui Sulla sunt vizibile şi astăzi la Pompeii, sub forma numeroaselor proiectile de plumb şi bile de catapultă (echivalentul roman al bombardelor de mai târziu) găsite peste tot în situl arheologic şi a mult mai puţinelor, comparativ, găuri din zidurile cetăţii, unde proiectilele aruncate, mai mult ca sigur, spre apărătorii de pe acele ziduri îşi rataseră ţintele şi-şi lăsaseră, în schimb, urmele grăitoare. În oraş, casele din apropierea zidurilor dinspre nord s-au ales cu pagube deloc neglijabile. Casa Vestalelor — denumită astfel din cauza unei idei fanteziste apărute prin secolul XVIII, c-ar fi constituit reşedinţa unei grupări de preotese, aşa-numitele Vestale Virgine — a suferit daune grave, chiar dacă proprietarii ei avuţi au reuşit să întoarcă în favoarea lor haosul şi distrugerea. În siajul războiului, se pare c-ar fi pus mâna pe unele proprietăţi învecinate, reconstruindu-şi casa la dimensiuni mult mai mari. Printr-o ciudată coincidenţă, Casa Vestalelor a căzut iar victimă războiului după aproape două milenii: a fost lovită de bombele Aliaţilor în septembrie 1943.* Excavaţiile scot acum la iveală bucăţi de şrapnel modern, alături de proiectile de praştie romane.

* Din timpul debarcării trupelor aliate anglo-americane în Italia continentală, sub comanda generalului american George S. Patton Jr. (1885-1945).

Este imposibil de ştiut astăzi cât de viguros — ori cât de mult — au rezistat pompeienii asaltului roman. O serie de însemnări în limba oscă, găsite pe ziduri, la colţ de stradă, ne pot oferi unele indicii despre cum se pregăteau să facă faţă atacului. Despre aceste însemnări se crede, în general, că datează din timpul asediului şi că s-au păstrat sub straturile ulterioare de tencuială, care au căzut, la un moment dat, şi le-au scos la iveală. Traducerea nu e nicidecum certă, dar aproape sigur aveau rostul de a-i îndruma pe apărători spre locurile exacte unde urmau să-şi ia în primire postul („între turnul al doisprezecelea şi Poarta de Sare") şi sub a cui comandă („unde mai-mare e Matrius, fiul lui Vibius"). Dacă este aşa, mesajele dezvăluie un anumit nivel de organizare şi existenţa unei comunităţi suficient de bine ştiutoare de carte, cât să se descurce pe baza unor instrucţiuni scrise, într-o eventuală situaţie de urgenţă. Dar pompeienii au primit ajutor şi din afară. O relatare chiar din Antichitate, privitoare la Războiul Social, descrie felul în care un general rebel, pe nume Lucius Cluentius, a venit să elibereze oraşul de sub asediu. Din prima confruntare a ieşit chiar învingător, numai că Sulla s-a întors în luptă şi l-a înfrânt decisiv — i-a fugărit armata destrămată până la Nola, fortăreaţa din apropiere, fidelă rebelilor, ucigându-i peste douăzeci de mii de luptători, potrivit estimărilor antice (nu neapărat credibile). Pompeii trebuie să fi căzut, şi el, la scurt timp după aceea.

Oraşul de sub Vezuviu nu a suferit acelaşi tratament brutal rezervat altor cetăţi aliate, când au fost învinse. Numai că, la nici un deceniu după sfârşitul războiului şi după ce pompeienilor le fusese acordată cetăţenia romană, Sulla s-a răzbunat în alt fel. Fiindcă avea nevoie să-i colonizeze pe veteranii trupelor sale, întorşi acasă după îndelungate războaie în Grecia, pe unii dintre ei — câteva mii, plus familiile lor, la o estimare dintre cele mai rezervate — i-a instalat la Pompeii. Acest lucru a însemnat un substanţial spor de populaţie, survenit peste noapte, care a făcut să crească numărul de locuitori ai oraşului poate chiar cu 50%. Impactul, însă, a fost şi mai mare. Oraşul a fost convertit formal într-o „colonie" romană, iar guvernarea locală — reformată corespunzător. Oficialităţile alese anual au primit noi denumiri şi, fără îndoială, noi îndatoriri. Fosta magistratură supremă, denumită *meddix tuticus* în limba oscă, a fost înlocuită cu o pereche de aşa-numiţi *duoviri iure dicundo*, ceea ce însemna, textual, „doi bărbaţi care să pronunţe legea".

Denumirea oraşului a fost şi ea modificată, în sensul în care să-i reflecte noul statut. Pompeii se numea, de-acum, *Colonia Cornelia Veneria*

Pompeiana: *Cornelia*, de la numele de familie pe care-l purta Sulla — Cornelius; *Veneria*, de la divinitatea lui protectoare — Venus. Cu alte cuvinte, orașul s-a transformat în „Colonia Corneliană de la Pompeii, aflată sub divina protecție a Venerei" (ditamai formula și în limba latină, ca și în limbile moderne). Așa cum sugerează titulatura, limba oficială a orașului, folosită în public, era de-acum latina, cu toate că, în anumite contexte private, limba oscă a fost în continuare folosită de unii dintre localnici — o minoritate fără îndoială în continuă scădere numerică — până în anul 79 e.n. Probabil că numai acești din ce în ce mai puțini băștinași erau în stare să descifreze inscripțiile vechi în oscă, aflate încă la vedere. Iar în ultimii ani ai orașului, unul dintre ei, cel mai probabil un client, și-a lăsat numele scrijelit pe zidul bordelului — cu literele acelea distincte ale alfabetului limbii osce.

„Coloniștii", cum li se spune adeseori, au modificat aspectul orașului Pompeii. Un nou și mare stabiliment de băi a fost ridicat lângă For, iar altora le-au fost aduse îmbunătățiri — inclusiv o nouă baie de aburi —, pe care le-au finanțat niște *duoviri* timpurii. Mișcarea cea mai dramatică dintre toate a fost demolarea locuințelor existente și construirea unui Amfiteatru în colțul de sud-est al orașului, cel mai vechi amfiteatru de piatră care s-a păstrat, din toată lumea. Acesta, după cum anunțau inscripțiile cioplite deasupra intrărilor sale principale, a fost ridicat grație generozității unui alt cuplu de nou-veniți importanți, care au și sponsorizat — chiar dacă nu din propriile buzunare — construirea unui nou teatru acoperit (supranumit, uneori, și „Odeon"). Există motive serioase pentru a crede că unul dintre acești granzi, Caius Quinctius Valgus, ne este cunoscut și pentru faptul că a jucat un rol de figurant în literatura latină: acest Valgus era socrul unui anume Publius Servilius Rullus, tribun al plebei, ale cărui încercări de a redistribui pământ către sărăcimea Romei au devenit țintele invectivelor îndreptate împotriva lui de către Cicero, în trei discursuri, intitulate *De lege agraria contra Rullum* (*Despre legea agrară, în contra lui Rullus*). Dacă așa este, și dacă putem pune bază măcar pe jumătate din ce afirmă Cicero despre el, atunci omul care a finanțat Amfiteatrul de la Pompeii nu a fost doar un binefăcător altruist al comunității locale, din care făcea parte, ci o figură și jumătate, care dăduse o lovitură financiară considerabilă, exploatând regimul de teroare instituit la Roma de Sulla.

Nu este întru totul clar unde anume erau cazați toți acești noi locuitori ai orașului. În absența oricăror semne ale existenței unui „cartier al

coloniștilor“ între zidurile orașului, o idee recentă presupune că-și aveau proprietăţile imobiliare și terenurile lor, petice de pământ sau conace mai mari, în zonele rurale înconjurătoare. Este o soluţie convenabilă pentru o problemă sâcâitoare, dar numai parţială. Unii dintre colonişti trebuie să fi locuit în interiorul zidurilor orașului. Bune candidate pentru a fi devenit proprietăţile celor mai bogaţi dintre ei, deși cu siguranţă nu și pentru cei de rând, erau casele din categoria celor construite pe latura de coastă a orașului (Casa Brăţării de Aur și vecinele ei). Acestea erau situate chiar lângă zidurile cetăţii — care nu mai constituiau o necesitate strategică, odată ce Pompeii devenise parte a Italiei romane pacificate —, construcţii multietajate, ridicate pe un teren care cobora către nivelul mării într-o pantă abruptă, cu o suprafaţă locuibilă care, adeseori, nu era cu mult mai mică decât a Casei Faunului. Apartamente magnifice de agrement, cu ferestre și terase mari, care se deschideau către ceea ce va fi fost odată o panoramă spectaculoasă a plajei și a mării (*v.* Ilustraţia 15). Din păcate, casele acestea nu le sunt deschise vizitatorilor în mod regulat. Cu multele lor niveluri, cu coridoarele și scările lor labirintice, ca să nu mai vorbim de perspectivele panoramice pe care le ofereau (cine a spus că romanilor nu le păsa de privelişte?), reprezentau alternative de-a dreptul dramatice la imaginea standard a unei locuinţe romane. Trebuie să se fi numărat printre cele mai de bun gust proprietăţi imobiliare din oraș.

15. Situată la marginea de vest a orașului, deasupra zidului vechi de incintă, Casa lui Fabius Rufus avea privilegiul unei vederi de invidiat către mare. A fost proiectată cu ferestre și terase mari, ca să profite la maximum de amplasamentul ei.

În anumite privințe, sosirea coloniștilor n-a făcut decât să grăbească un proces de „romanizare" deja declanșat la nivelul întregului oraș. Cu excepția cazului în care acel mozaic special a fost adăugat ulterior, proprietarul Casei Faunului optase să-și salute vizitatorii în limba latină (*HAVE*) încă din secolul II î.e.n. Iar o parte din valul de clădiri publice ridicate la începutul secolului I î.e.n. s-ar putea să fi fost construite, de fapt, înainte de sosirea coloniștilor, mai degrabă decât din inițiativa lor, așa cum s-a presupus în mod obișnuit. Adevărul este că, în absența unor dovezi clare sub formă de inscripții, este foarte dificil de datat cu precizie asemenea clădiri — dacă sunt, adică, anterioare sau ulterioare întemeierii coloniei. Argumentația celor care văd în ele opera coloniștilor este aproape integral circulară, chiar dacă nu necesarmente greșită (coloniștii erau constructori neobosiți; toate clădirile de la începutul secolului I î.e.n. sunt, prin urmare, lucrările coloniștilor; acest lucru, la rândul său, dovedește, în privința coloniștilor, că erau constructori neobosiți). O chestiune încă disputată, de exemplu, este dacă Templul lui Iupiter, Iunona și Minerva, care domină unul dintre capetele Forului, s-a ivit ca o lucrare a coloniștilor (un arheolog a pretins recent că unitatea sa de măsură pare a fi „piciorul roman", ceea ce ar sugera că era o construcție romană) sau dacă nu era cumva un templu anterior, dedicat exclusiv lui Iupiter și abia mai târziu adaptat în așa fel încât să fie dedicat acelei triade tipic romane. A existat, în mare măsură — lucru deloc surprinzător, dată fiind influența în creștere a Romei —, un proces de „autoromanizare", desfășurat în orașul Pompeii „preroman".

Totuși, oricât ar fi de reală, imaginea tinde să subestimeze starea de conflict existentă în primii ani de colonizare între nou-veniții romani și locuitorii osci. În parte, era vorba, fără doar și poate, despre o ciocnire culturală; în același timp, eu, cel puțin, suspectez că poziția unora dintre istoricii moderni, care susțin că pompeienii sofisticați, iubitori de teatru, îi găseau destul de greu de înghițit pe veteranii fruști, iubitori de lupte cu gladiatori în Amfiteatru, este în egală măsură nedreaptă față de coloniști și mult prea generoasă cu localnicii. Mai la obiect, ar fi de spus că nou-veniții par să fi pus mâna, cel puțin pentru o vreme, pe frâiele politicii cotidiene a orașului, dându-i la o parte pe rezidenții mai vechi.

Semne ale acestei excluderi sunt vizibile chiar în situl arheologic. Printre numele oficialităților municipale alese, atâtea câte au supraviețuit din primele decenii de colonizare, nu se regăsesc deloc numele familiilor osce tradiționale, ci exclusiv nume romane. Iar inscripția care onorează

edificarea noului Amfiteatru spune că Valgus și cofinanțatorul său l-au dăruit „coloniștilor". Desigur, tehnic vorbind, formularea „coloniștilor" includea toți locuitorii noii comunități așa-numite *Colonia Cornelia Veneria Pompeiana*. Dar, indiferent cât de corectă ar fi fost din punct de vedere tehnic, e greu de crezut că o asemenea formulare le-ar fi dat vechilor familii din oraș sentimentul includerii. Cert este că, în vorbirea curentă, cuvintele „coloniștii" și „pompeienii" desemnau grupări separate și rivale din oraș, ceea ce confirmă un discurs rostit de Cicero la Roma, în anul 62 î.e.n.

Cicero îl apăra pe Publius Sulla, nepotul dictatorului, acuzat că-i fusese complice aristocratului înglodat în datorii și revoluționarului ghinionist Lucius Sergius Catilina, care murise mai devreme în același an, ca urmare a eșuării unei tentative de răsturnare a guvernării de la Roma. Cu douăzeci de ani mai devreme, același tânăr Sulla fusese omul din teren, însărcinat cu întemeierea coloniei de la Pompeii. La un moment dat, dând ecou alegației, nu întru totul neverosimile, cum că Sulla cel tânăr i-ar fi împins pe coloniști în conspirația lui Catilina, Cicero se lansa, în fața publicului său roman, într-o discuție despre politica locală de la Pompeii. Urma o apărare suspect de întortocheată, axată pe disputele de la nivelul orașului, dintre „coloniști" și „pompeieni". Acestea se sfârșiseră, pretindea el, mulțumită, în parte (pentru cine vrea să creadă), intervențiilor lui Publius Sulla însuși; ambele grupări — care, să nu omitem, funcționau în continuare separat — își trimiseseră delegați la Roma, ca să-l sprijine pe Sulla. Dar ce anume își disputaseră? Cicero se referea, destul de vag, la nemulțumirile pompeienilor în legătură cu „voturile lor" și cu *ambulatio*, un termen latin care poate însemna orice, de la acțiunea de a merge până la locul prin care trebuie să mergi — altfel spus, „portic".

Se poate vedea relativ ușor care ar fi putut fi nemulțumirile în privința „voturilor". Dacă punem alături această aluzie cu absența unor nume locale de magistrați, de la începuturile coloniei, pare cert că noile aranjamente politice îi dezavantajau, cum-necum, pe mai vechii locuitori. Unii savanți moderni merg până acolo încât să-și imagineze că aceștia din urmă fuseseră, pur și simplu, excluși de la vot, deși erau posibile și alte forme de prejudiciere, mai puțin extreme și mai plauzibile. Cert este că multă ingeniozitate și multă imaginație au fost puse la bătaie pentru a descifra semnificația disputei pe marginea noțiunii de *ambulatio*. Le fuseseră, oare, impuse restricții de circulație pompeienilor, în anumite zone

ale orașului (*ambulatio* în sens de „mers“)? Exista, oare, un portic anume, în care le fusese interzis accesul, ceea ce-i ofensase? Ori, poate, Cicero nici nu vorbea despre *ambulatio*, ci (așa cum se poate citi într-un manuscris cu textul discursului) despre *ambitio*, adică „mituire“ sau „practici corupte“ — ceea ce ar putea trimite, o dată în plus, la problema sistemului de votare?

Persistă, ce-i drept, o anumită doză de mister aici. Dar, indiferent care dintre soluții ni s-ar părea mai puțin plauzibilă, un lucru este limpede: chiar dacă tulburările au fost numai temporare — după câteva decenii, acele nume osce, cândva absente, au început să reapară în guvernarea locală —, primii ani după ce Pompeii devenise un oraș pe deplin roman nu par să fi fost unii prea fericiți pentru vechea populație a urbei.

Pompeii în lumea romană

Există un mit foarte răspândit, care spune că Pompeii ar fi fost o fundătură nesemnificativă în lumea romană. Unicul său motiv de a emite pretenții de celebritate era producția de *garum* — sosul de pește. Lăudată în trecere de Pliniu cel Bătrân („... și Pompeii se bucură de o bună reputație pentru *garum*-ul său“), versiunea pompeiană a acestei delicatese înregistra, fără doar și poate, vânzări masive peste tot prin Campania, dacă judecăm din perspectiva tuturor vaselor de lut rezervate ei, care apar atât de frecvent în excavații. *Garum* de Pompeii s-a găsit până și în Galia. Dar descoperirea izolată a câte unui vas pompeian bineînțeles că nu indică, necesarmente, o piață de export înfloritoare la nivel internațional, ci, mai curând, niște provizii culinare sau, poate, un cadou luat cu el în călătorie de vreun locuitor plecat de la Pompeii în lumea largă. După sosul de pește, următorul pe listă era vinul pompeian, recunoscut ca fiind o făcătură. Existau câteva soiuri distinse, dar Pliniu avertiza că poșirca locală era numai bună ca să te pricopsești c-o mahmureală până a doua zi la prânz.

Ideea cea mai răspândită este că oamenii de la Pompeii își vedeau netulburați de viețile lor, în timp ce marile evenimente ale istoriei romane se succedau; mai întâi, când republica romană, cvasidemocratică și liberă, a degenerat în dictatură și au răbufnit războaiele civile, care au ținut până când Augustus (31 î.e.n.–14 e.n.) a instituit regimul imperial roman; mai târziu, când împărații s-au succedat rapid, unii, precum Augustus însuși ori Vespasian (care a urcat pe tron după o altă răbufnire a războiului

civil, în anul 69 e.n.), și-au câștigat o reputație de probitate și autocrație binevoitoare, alții, precum Caligula (37-41 e.n.) sau Nero (54-68 e.n.), au fost arătați cu degetul ca fiind niște despoți nebuni. În cea mai mare parte a timpului, centrul acțiunii a rămas undeva departe de Pompeii, deși s-a întâmplat de câteva ori să se apropie prea mult pentru ca oamenii să se mai simtă liniștiți. Spre sfârșitul anilor '70 î.e.n., de exemplu, nu mult după întemeierea coloniei, sclavii răzvrătiți conduși de Spartacus și-au așezat vremelnic tabăra în chiar craterul Vezuviului, la doar câțiva kilometri înspre nord față de oraș. Acest incident a fost imortalizat într-o pictură frustă, care înfățișează o scenă de luptă cu un bărbat călare, sub care scrie, în oscă, „Spartaks"; fresca a fost descoperită într-o casă de la Pompeii, sub mai multe straturi de vopsea aplicate ulterior. E o idee interesantă, dar, cel mai probabil, pictura respectivă ilustra niște lupte oarecare de gladiatori.

Arareori, orașul Pompeii căpăta notorietate în capitala romană și în literatura din metropolă — fie din cauza vreunui dezastru natural, fie de pe urma celor petrecute în anul 59 e.n. Atunci, niște jocuri cu gladiatori au scăpat de sub control și s-a iscat o luptă pe viață și pe moarte între localnici și „suporterii străini" din orașul învecinat, Nuceria, răniții și urmașii celor decedați ajungând cu protestele până la împăratul Nero însuși. La modul general însă, concepția obișnuită este că viața de la Pompeii își vedea liniștită de moțăiala ei, fără să influențeze în cine știe ce măsură viața și literatura de la Roma, sau viceversa — fără să fie afectată în cine știe ce măsură de geopolitica internațională și de mașinațiunile elitei din capitală.

Cicero își permitea chiar să glumească pe tema toropelii din politica locală pompeiană. La un moment dat, lansa o critică virulentă împotriva modului în care Iuliu Cezar obișnuia să-și numească favoriții în Senat, ocolind procedurile obișnuite de alegere. Ca și cum ar fi prevestit sarcastic toate acele referiri moderne compromițătoare la Tunbridge Wells* ori South Bend**, Indiana, Cicero ar fi spus, pare-se, că, deși era destul de ușor să ajungi senator la Roma, „la Pompeii e mai greu". Cercetătorii febrili ai guvernării locale pompeiene s-au legat de această zeflemea ciceroniană, susținând că viața politică a orașului vibra, de fapt, de concurență, mai ceva decât Roma însăși. Dar se pare că le-a scăpat ironia implicită a lui Cicero, care spunea ceva de genul „este mai ușor să devii membru al

* Localitate balneară în comitatul englez Kent, considerat un bastion al valorilor conservatoare.

** Oraș-reședință al comitatului omonim din statul american Indiana, din care aproape o mie de locuitori de culoare au fugit, în 1923, de teama unui atac al Ku Klux Klan-ului.

Camerei Lorzilor decât primar în Tunbridge Wells" — altfel spus, e chiar mai simplu decât lucrul cel mai simplu care-ţi vine în minte.

Arheologii au salutat lipsa de însemnătate a unui oraş ca Pompeii în două feluri. Majoritatea s-au lamentat, fie în public, fie în particular, de faptul că singurul oraş din care s-au păstrat atât de multe vestigii, până la nivel de detaliu, s-a nimerit a fi unul atât de îndepărtat de tot ce era cu adevărat important în viaţa, istoria şi politica romane. Alţii, dimpotrivă, au celebrat faptul că oraşul era într-atât de neremarcabil, văzând un beneficiu în faptul că avem ocazia să-i vedem, în situl excavat, pe acei locuitori ai lumii antice care trec, de obicei, neobservaţi de istorie. Nici vorbă, aici, de strălucirea calpă, de tip hollywoodian.

Dar Pompeii nu era câtuşi de puţin o văgăună uitată de lume, aşa cum era descris de obicei. Nu era ca Roma, ce-i drept; şi, dacă este să-i dăm crezare lui Cicero, viaţa politică de aici (asupra căreia ne vom apleca în Capitolul VI) n-avea cum să fi fost la fel de aprigă precum cea din capitală. Pompeii, în multe privinţe, era un loc *oarecare*. Dar o caracteristică a locurilor oarecare din Italia romană o dădeau legăturile strânse pe care le întreţineau acestea cu Roma. Capitala şi aceste oraşe erau adesea conectate prin relaţii de patronaj, de sprijin şi protecţie, care duceau până la eşaloanele cele mai înalte ale elitei romane. Ştim, de exemplu, dintr-o inscripţie care-i împodobea odinioară statuia din oraş, că nepotul preferat al împăratului Augustus şi prezumtivul său moştenitor, Marcellus, a deţinut, la un moment dat, calitatea semioficială de „protector" al oraşului Pompeii. Istoriile comunităţilor de acest fel erau îngemănate cu istoria Romei. Ele furnizau o scenă pe care se puteau rejuca dramele politice din capitală. Reuşitele, problemele şi crizele lor erau de natură să se bucure de impact până mult dincolo de împrejurimile comunităţii, până în capitală chiar. Ca să ne exprimăm în jargonul politicii moderne, Italia romană era o comunitate „integrată".

Pompeii se găsea la doar 240 de kilometri sud faţă de Roma, şi existau drumuri bune între cele două cetăţi. Un mesaj urgent putea ajunge din capitală până la Pompeii într-o zi — cu condiţia ca mesagerul să beneficieze de suficienţi cai de poştă. Pentru călătoriile obişnuite, socoteala era că drumul ar fi durat între trei zile şi o săptămână, la pas domol. Dar nu era vorba numai de faptul că, în termeni antici, la Pompeii se ajungea relativ uşor din capitală. Elitele romane şi anturajele lor aveau motive solide pentru a călători până acolo. Golful Neapolelui era şi atunci, ca şi acum (în parte), o zonă populară de relaxare, de petrecut vacanţa, de construit

câte o „a doua casă", adeseori somptuoasă, într-un peisaj de țară luxuriant sau, și mai bine, cu vedere spre mare. Orașul Baiae, situat de partea opusă a golfului în raport cu Pompeii, devenise deja, încă din secolul I î.e.n., un sinonim pentru o stațiune hedonistă a lumii bune — mai mult sau mai puțin echivalentul antic al orașului St. Tropez din Franța de azi. L-am evocat deja pe Cicero, tânăr, făcându-și stagiul militar, ca recrut, în asediul de la Pompeii din timpul Războiului Social. Un sfert de secol mai târziu, Cicero și-a cumpărat — cu o sumă un pic mai mare decât își putea permite — o reședință de țară „în zona pompeiană", pe care o folosea nu numai drept ascunzătoare îndepărtată de Roma, ci și, în perioada lui de nehotărâre din preambulul războiului civil dintre Iuliu Cezar și Pompei cel Mare, din anul 49 î.e.n., ca pe un loc numai bun pentru a scăpa, la nevoie, pe mare. Savanții din secolul XVIII erau convinși că identificaseră cu precizie casa, pe o proprietate vastă, situată imediat dincolo de Poarta Herculaneum a cetății (și, de atunci, acoperită la loc — *v.* Planșa I). Bazată pe o analiză minuțioasă a tuturor pasajelor în care Cicero se referă la domiciliul său din zonă (*pompeianum*) și combinată cu o doză deloc neglijabilă de autoiluzionare, identificarea făcută de ei — aproape sigur, din păcate — este greșită.

Urmașii lor din secolul XX s-au ambalat aproape la fel de tare, identificând proprietatea unei alte ilustre figuri în zona de proximitate a orașului: de astă dată, era vorba despre a doua nevastă a lui Nero, Poppaea, celebra frumusețe pentru care împăratul și-ar fi omorât și mama, și prima soție, pe Octavia, și care avea să moară la rândul ei de mâna propriului soț, care a lovit-o în burtă, când ea era gravidă — cu toate că nu cu intenția de a o omorî. Ca și în cazul lui Cicero, și aici avem dovezi clare că împărăteasa fusese, într-adevăr, proprietară de teren pompeian. În cazul ei, unele documente legale descoperite în orașul învecinat, Herculaneum, o înregistrau pe „împărăteasa Poppaea" drept proprietară a unei construcții cu cărămizi ori țigle „în zona pompeiană". Familia ei ar fi provenit chiar din Pompeii și s-a sugerat chiar că tocmai rudelor ei le-ar fi aparținut Casa lui Menandru. Cu toate că nu e menționată clar nicăieri, în niciuna dintre discuțiile antice despre caracterul (de proastă reputație) și originile împărătesei, respectiva casă de cărămidă și multele dovezi ale existenței unei remarcabile familii locale de „Poppae-i" fac destul de plauzibilă ipoteza că Poppaea era originară din Pompeii.

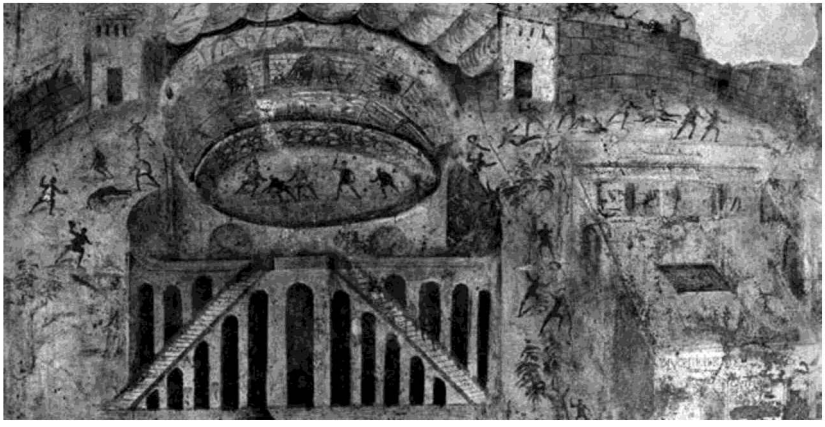
Acest lucru e suficient pentru a ilustra din nou legăturile strânse dintre această zonă și elita romană, dar tentația de a găsi rămășițele reședinței

locale a celei de-a doua soţii a lui Nero s-a dovedit a fi, pur şi simplu, o nucă prea tare chiar şi pentru cei mai încăpăţânaţi arheologi moderni. Candidata numărul unu este *villa* cea mare de la Oplontia (Torre Annunziata de astăzi, oraş situat la circa opt kilometri depărtare de Pompeii). Poate c-a fost a ei, pentru că dimensiunile proprietăţii erau foarte mari, la scară imperială. Dar, cu toate că i se spune, în prezent, „*Villa* Poppaeei", de parcă ar fi o certitudine, dovezile sunt extrem de subţiri, de obicei limitându-se la câteva *graffiti* ambigue, care nu au neapărat vreo legătură cu Poppaea sau cu Nero. De exemplu, numele „Beryllos", scrijelit pe unul dintre pereţii acelei *villa*. El se poate referi — sau nu — la un anume Beryllos, pe care-l pomeneşte istoricul evreu Iosephus, la un moment dat, ca fiind unul dintre sclavii lui Nero; dar Beryllos era un nume grecesc obişnuit.

Legături de altă natură între Pompeii şi Roma reies din relatarea evenimentului care este, pentru noi, a doua cea mai cunoscută apariţie a oraşului într-o naraţiune istorică romană, după cea privind erupţia însăşi: răzmeriţa din Amfiteatru, din anul 59 e.n., povestită de istoricul roman Tacit:

> „Cam în aceeaşi perioadă, a survenit o altercaţie măruntă între bărbaţii din Pompeii şi cei din Nuceria, ambele oraşe fiind colonii romane, dispută care s-a transformat într-un oribil masacru. S-a petrecut la un spectacol cu gladiatori oferit de Livineius Regulus, despre a cărui alungare din Senat am pomenit mai înainte. Cum se întâmplă de obicei în cazul acestor rivalităţi dintre oraşe, oamenii au trecut de la schimbul de injurii la zvârlitul de pietre şi au sfârşit prin a scoate săbiile. Pompeienii se aflau în avantaj, fiindcă spectacolul era organizat la ei acasă. Drept care mulţi nucerieni s-au ridicat şi s-au dus la Roma, cu sinistrele lor leziuni şi mutilări, iar alţii, la fel de mulţi, s-au plâns că le muriseră copiii sau părinţii în încăierare. Împăratul a cerut ca Senatul să lămurească problema; senatorii le-au deferit-o consulilor. Când s-a întors înapoi la Senat, li s-a interzis pompeienilor să mai organizeze orice adunare publică de felul acela timp de zece ani, iar adunările lor ilegale au fost dizolvate. Livineius şi ceilalţi care stârniseră scandalul au fost pedepsiţi cu exilul."

Printre cei care au fost exilaţi odată cu Livineius s-au numărat şi *duoviri*-i aflaţi în funcţie la Pompeii; sau, cel puţin, aşa putem deduce în mod raţional din faptul că se cunosc numele a *două* perechi de asemenea oficialităţi în anul respectiv.



16. Această pictură înfățișează răzmerița din Amfiteatru, din anul 59 e.n., în plină desfășurare. Amfiteatrul e prezentat în detaliu în partea stângă, cu scările sale exterioare abrupte, cu marchiza de peste arena propriu-zisă și cu multitudinea de boxe amenajate afară. În partea dreaptă, luptele se întind către terenul de exercițiu învecinat (*palaestra*).

Povestea răzmeriței a devenit și mai demnă de aducere-aminte când a fost descoperită în oraș o pictură în care artistul, dintr-un motiv sau altul — poate vreo ticăloasă lipsă de căință — și-a pus în minte (sau așa i s-a cerut) să ilustreze acel eveniment de notorietate (*v.* Ilustrația 16). Personajele — care, la prima vedere, par a fi gladiatori angajați în luptă înăuntrul arenei — probabil că sunt, de fapt, pompeienii și nucerienii care se confruntă și în afara ei.

Obsesia modernă — și, deopotrivă, cea romană — în privința culturii centrate pe luptele de gladiatori a împins acel incident în prim-plan. Dar relatarea lui Tacit conține mult mai multe informații, nu doar o privire bine țintită către un spectacol cu gladiatori care a degenerat. El remarca, de exemplu, că spectacolul pompeian cu pricina fusese oferit de un senator roman căzut în dizgrație, care fusese alungat din Senatul de la Roma cu câțiva ani mai devreme (destul de frustrant este că nu ni s-a păstrat fragmentul din narațiune la care se referă Tacit când spune că „am pomenit mai înainte"). E dificil, oricum, să nu ajungem la concluzia că un bogătaș, care nu mai era în cărți la Roma, vedea în Pompeii un loc unde putea juca rolul de binefăcător și grande. Mai mult decât atât, e dificil să nu ne întrebăm dacă exista vreo legătură oarecare între finanțatorul dubios, poate controversat, al spectacolului și violența iscată de manifestare. Tacit face aluzie și la modurile în care comunitățile locale reușeau să stimuleze, la Roma, interesul față de problemele cu care se confruntau în

regiunile lor. Pentru că e clar că nucerienii (deși, în circumstanțe diferite, ar fi putut fi vorba și de pompeieni) puteau să se deplaseze până în capitală și să-l facă pe însuși împăratul să plece urechea și să inițieze un răspuns concret. Cum de s-au întâlnit chiar cu el — dacă s-au întâlnit —, nu ni se spune. Dar, în situații de felul acesta, intervenea „protectorul" roman al unui oraș (cum era Marcellus la Pompeii), fie aranjându-le „clienților" săi o audiență la împărat sau la unul dintre înalții săi funcționari, fie — mai degrabă — prezentând el însuși cazul în numele lor. Regula era că problemele Italiei locale erau de interes la Roma; palatul imperial era, cel puțin în principiu, deschis delegațiilor din provincie.

O asemenea delegație trimisă la Roma putea sta în spatele unei intervenții ulterioare a unui împărat în treburile unui oraș ca Pompeii. O serie de inscripții au fost descoperite pe partea exterioară a porților cetății, înregistrând acțiunea unui agent al lui Vespasian, un ofițer pe nume Titus Suedius Clemens, care „a întreprins o cercetare în legătură cu terenurile din domeniul public însușite de persoane particulare, a efectuat măsurători și le-a restituit orașului Pompeii". În spatele acestui text se află un motiv obișnuit de dispută în lumea romană: pământurile din proprietatea statului erau luate în stăpânire ilegală de particulari, iar statul — fie Roma însăși, fie o comunitate locală — se străduia după aceea să le recupereze. În cazul evocat, anumiți istorici au bănuit o intervenție spontană din partea noului împărat, Vespasian, care ar fi jucat, pare-se, rolul proaspătului măturător prin finanțele imperiale. Este însă mult mai probabil ca pompeienii din consiliul local să i se fi adresat împăratului, la fel ca nucerienii mai înainte, solicitându-i ajutorul în acțiunea lor de a-și recupera proprietatea comunitară, motiv pentru care fusese delegat respectivul Clemens. Acesta era un profesionist al războiului, un veteran, și jucase un rol infamant în războaiele civile care-l aduseseră la putere chiar pe Vespasian; Tacit îl încondeia ca fiind un militar agresiv, gata oricând să închidă ochii la încălcarea standardelor de conduită militară pentru a deveni mai popular în rândul oamenilor lui. Nu putem decât spera că va fi fost un caracter schimbat când a sosit la Pompeii pentru a lămuri disputele funciare de acolo. Cert este că a intervenit considerabil — fie la cerere, fie din proprie inițiativă — în treburile urbane. S-au păstrat o serie de notițe în care e trâmbițat sprijinul său public în favoarea unuia dintre candidații din alegerile următoare: „Vă rog să-l alegeți pe Marcus Epidius Sabinus ca *duumvir* cu puteri judiciare, sprijinit de Suedius Clemens". Câtă vreme a fost activ la nivel municipal, iarăși nu știm, dar

se pare că erupția nu l-a prins acolo. În luna noiembrie din acel fatidic an 79 e.n., îl regăsim cioplindu-și numele pe așa-numita „statuie cântătoare a lui Memnon" (de fapt, o statuie de dimensiuni colosale a unui faraon, care producea un sunet straniu la ivirea zorilor), o atracție turistică romană din Egiptul profund.

Cert este că orașul Pompeii și-a dus existența, în mare măsură, în penumbra cetății Romei și că istoria, literatura, cultura și oamenii capitalei s-au întreţesut cu viața și societatea micului oraș, în moduri câteodată surprinzătoare. Dacă o parte a prăzii lui Mummius, cel care a jefuit Corintul, a sfârșit în oraș, la fel s-a întâmplat și cu cel puțin o parte din averea unuia dintre asasinii lui Iuliu Cezar. În grădina unei case de mici dimensiuni, a fost descoperit un splendid suport de masă din marmură, cu capete de leu sculptate, inscripționat ca fiind proprietatea lui Publius Casca Longus (*v.* Ilustrația 17). Respectivul a fost, aproape cu certitudine, primul care și-a înfipt pumnalul în fostul dictator, și se prea poate ca locuința să-i fi aparținut unui descendent al său. Dar mult mai plauzibil este, la cât de mică era casa, ca ea să nu fi fost o moștenire de familie, ci doar o piesă din averile lui Longus și ale celorlalți găsiți vinovați, vândută la licitație de viitorul împărat Augustus, care era nepotul de soră, fiul adoptiv și moștenitorul în toate privințele al lui Cezar, după asasinat. Indiferent de cum își va fi aflat drumul către Pompeii acel obiect, probabil că era — la fel cum era și coloana etruscă — o curiozitate care le oferea un subiect de conversație vizitatorilor casei.

17. Care este legătura dintre Pompeii și complotul împotriva lui Iuliu Cezar, din anul 44 î.e.n.? Numele unuia dintre asasinii dictatorului roman este înscris pe acest suport de masă, descoperit într-o casă de mici dimensiuni din oraș. Cea mai plauzibilă explicație este că obiectul a sfârșit prin a ajunge la Pompeii după ce posesiunile părților vinovate au fost vândute la licitație, la Roma.

În general, oamenii veneau de la Roma la Pompeii pentru afaceri sau de plăcere. Un grup de patru pietre de mormânt, care comemorau soldaţi din Garda Pretoriană, a fost descoperit recent într-unul dintre cimitirele pompeiene, numele acestora adăugându-se celor şase pretorieni cunoscuţi după „semnăturile" pe care şi le-au lăsat pe ziduri, sub formă de *graffiti*. Unii erau de rang relativ înalt; unul dintre morţi era un recrut care, la vârsta de douăzeci de ani, avea un stagiu de numai doi ani. Putem cel mult bănui ce anume căutau la Pompeii — poate că erau, precum Clemens, trimişi în misiune de împărat; poate că primiseră permisii din serviciul de gardă, pe care-l îndeplineau pe lângă membri ai familiei imperiale aflaţi în zonă; poate chiar îl însoţeau pe împărat într-o aşa-numită „vizită imperială" acolo, la Pompeii.

De fapt, multă energie savantă a fost consumată recent pentru a recrea detaliile unei vizite făcute în zonă de Nero şi Poppaea, în anul 64 e.n., la scurtă vreme după cutremurul devastator, vizită în cursul căreia se ştie că Nero însuşi a jucat pe scenă la Neapole. Sigur, este posibil ca perechea imperială să fi trecut şi pe la Pompeii, dar dovezile în acest sens, cum era şi previzibil, sunt destul de superficiale comparativ cu ce este în mod obişnuit acceptat ca fiind o dovadă istorică sau arheologică. Cea mai puternică indicaţie o reprezintă două *graffiti*, descoperite în interiorul uneia dintre casele mari din oraş. Nefiind uşor nici de descifrat, nici de interpretat, ele s-ar *putea* referi la daruri în bijuterii şi aur făcute Venerei de cuplul imperial, poate chiar şi la o vizită făcută la templul zeiţei protectoare de către „Cezar" (adică Nero) — cu toate că există un inconvenient al acestei interpretări, şi anume că templul dedicat Venerei, dacă l-am identificat noi corect, era în stadiu de ruină la momentul respectiv. Chiar şi aşa, tot este o probă mai bună a legăturilor dintre Nero şi Pompeii decât picturile scoase la lumină într-o clădire care avea o suită complicată de săli de masă, recent descoperită la Moregine, lângă incinta oraşului înghiţit de lavă. Pornind de la observaţia că un portret înfăţişându-l pe Apollo, de pe zidurile casei, seamănă clar cu împăratul (*v.* Planşa III), arheologii au venit cu supoziţia că acolo se afla punctul de escală, adică reşedinţa imperială de ocazie, în care Nero a locuit pe durata vizitei sale în oraş — o fantezie demnă de cel mai inventiv dintre colecţionarii de antichităţi din secolul XVIII.

Un alt *graffito* ilustrează grija de care trebuie să dăm dovadă când interpretăm asemenea dovezi. Inscripţia latină suna: *Cucuta a rationibus Neronis*. Expresia *a rationibus* are drept echivalent modern aproximativ

un termen precum „socotitor" sau „contabil". Prin urmare, totul a fost interpretat ca o simplă semnătură a lui „Cucuta, contabilul lui Nero", care-și scrisese numele pe un perete, eventual în timp ce-și însoțea stăpânul în vizita făcută de împărat la Pompeii. Dar atunci s-ar pierde tot hazul glumei: *cucuta* (sau, mai uzual, *cicuta*) însemna, pe latinește, „otravă". Mult mai plauzibil este că inscripția era o mâzgăleală satirică împotriva lui Nero, decât autograful unui om care purta un nume destul de bizar. „Otrava [e] contabilul lui Nero" sună mai convingător ca fiind o aluzie glumeață la toate acuzațiile celor care pretindeau că Nero, aflat în dificultăți financiare, îi otrăvea pe oameni ca să pună mâna pe averile lor. Cineva de la Pompeii era, deci, la curent cu asemenea bârfe din jurul împăratului.

Pentru un eventual vizitator din anul 79 e.n. însă, cel mai frapant aspect al conexiunilor dintre Roma și Pompeii ar fi fost dat de diversele moduri în care societatea din oraș, clădirile și arta pompeiene fie reproduceau, fie reflectau preocupările sau chiar arhitectura din capitală. Acestea mergeau de la configurația Forului, cu templul său dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei, care se înălța la un capăt, ca simbol de „romanitate", trecând prin câteva clădiri sacre, închinate cultului religios al împăraților, până la copierea, în perfectă cunoștință de cauză, a unor monumente romane celebre. În fața uneia dintre cele mai mari clădiri din For, a Eumachiei (numită astfel după femeia care a finanțat construcția ei, în secolul I e.n.), se află două „citări" izbitoare după capitală. Funcția respectivei structuri vaste rămâne discutabilă (a fost propusă ideea utilizării ei ca sediu corporatist al breslei piuarilor sau, mai recent, ca piață de sclavi), dar, pe fațada ei, sub porticul aliniat la restul edificiilor din For, se află două inscripții mari, cioplite în zid, sub două nișe, care odinioară trebuie să fi adăpostit statui. Una dintre aceste inscripții enumera faptele eroice — chiar dacă mitice — ale lui Enea (eroul din *Eneida*, care a scăpat din infernul de la Troia și a venit în Italia, să întemeieze cetatea Romei, noua Troie). Cealaltă prezenta faptele lui Romulus, un alt întemeietor mitic al Romei. Ambele texte derivau din alte inscripții similare, care lăudau realizările câtorva sute de eroi romani, inclusiv ale lui Enea și Romulus, și tronau în Forul lui Augustus de la Roma, ca piese de rezistență ale monumentului înălțat de cel dintâi împărat.

Același vizitator prezumtiv al orașului Pompeii ar fi remarcat ecouri punctuale, mai puțin formale, în legătură cu același monument celebru. Fațada unei țesătorii (în care pânzeturile se și țeseau, se și spălau) de pe

18. Pe zidul exterior al unei țesătorii din Pompeii se găseau reprezentări pictate a doi dintre fondatorii Romei. Această imagine a lui Romulus, ducând armura inamicului său învins, îi făcea pandant alteia similare, care-l înfățișa pe Enea scoțându-și tatăl, pe Anchise, din Troia în flăcări. Ambele se bazau pe sculpturi amplasate în Forul pompeian, care copiau, la rându-le, sculpturi din Roma.

strada mare, numită astăzi *Via dell'Abbondanza*, era împodobită cu două remarcabile picturi. Una îl înfățișa pe Romulus, purtând un trofeu al victoriei (*v.* Ilustrația 18), iar cealaltă pe Enea, purtându-l pe bătrânul său tată, Anchise, pe care tocmai îl scosese din cetatea în flăcări a Troiei. Un spiritual de la Pompeii nu numai c-a recunoscut această din urmă imagine ca fiind cea descrisă de Vergiliu în *Eneida*, ci a și scrijelit sub ea o parodie la primul vers („Armele cânt și pe bărbatul…") din epopee: „Nu armele cânt și nu pe bărbatul, ci pe piuarii…" Aceste picturi trebuie să fi fost recognoscibile și într-un sens mai specific. Pentru că, având în vedere descrierile decorațiunilor din Forul lui Augustus de la Roma — câte s-au păstrat —, imaginile de pe fațada prăvăliei piuarilor evocau două grupuri statuare celebre — unul înfățișându-l pe Enea, celălalt, pe Romulus —, care se mândreau de locul ocupat acolo. Motive să presupunem că pictorul le-ar fi copiat direct din Forul de la Roma nu există. Cea mai plauzibilă variantă este că le-a pictat după statuile care tronau deasupra inscripțiilor din exteriorul clădirii Eumachiei — aproape cert reprezentându-i pe Enea și pe Romulus, iar acele statui, mai mult ca sigur, erau și ele copii (ca și inscripțiile) ale celebrelor modele de la Roma.

Aici, micul oraș Pompeii ajunge să râdă la urmă. Pentru că și statuile originare, cele din Forul lui Augustus de la Roma, s-au pierdut. Cele două picturi, copii ale copiilor, care împodobeau fațada unui atelier dintr-un orășel oarecare, au rămas cele mai bune dovezi păstrate ale unui proiect imperial major și ale unei scheme decorative romane. Este și o bună ilustrare a legăturilor complexe, inextricabile, existente chiar și astăzi între Roma și Pompeii.

CAPITOLUL II

Viața străzii

Sub picioarele tale

Fiecare vizitator modern își amintește străzile de la Pompeii: suprafețele lucioase, compuse din blocuri mari de piatră vulcanică neagră; șanțurile adânci săpate în ele de circulația carelor de-a lungul anilor (și la fel de periculoase pentru gleznele din secolul XXI cum vor fi fost, cu siguranță, și pentru cele din secolul I e.n.); trotuarele înalte, pe alocuri ajungând și la un metru deasupra nivelului străzii; și pietrele de trecere, atent plasate, astfel încât să le permită pietonilor să traverseze drumurile fără să fie nevoiți să facă salturi acrobatice, dar, totodată, destul de depărtate una de alta pentru ca mijloacele de transport pe roți din Antichitate să poată trece și ele fără efort prin spațiile goale.

Scena străzilor pompeiene este atât de memorabilă pentru că îi creează vizitatorului sentimentul implacabil al unui eveniment iminent. Șanțurile sunt aproape un echivalent al urmelor de picior din Antichitate, mărci neșterse ale mișcării oamenilor și ale trecerii carelor de odinioară, care-și vedeau de treburile lor zilnice pe aceleași străzi care acum se întind în fața noastră. Iar când țopăim de pe o piatră pe alta, de la un trotuar la celălalt, o parte din tot hazul constă în a ști că pășim chiar pe urmele pașilor multor mii de pietoni romani care ne-au precedat. Sau, cel puțin, pentru noi, vizitatorii obișnuiți, în asta constă o parte a hazului. Când papa Pius al IX-lea a vizitat situl, în 1849, ca multe alte celebrități, s-a considerat că era mai bine „să-l scutim pe Sanctitatea Sa de o lungă plimbare printre

ruine", așa încât mai multe pietre de trecere au fost scoase, pentru a-i permite trăsurii papale — care avea, bineînțeles, un alt ecartament al roților decât carele romane străvechi — să treacă printre ele. Unele n-au mai fost puse la loc niciodată.

19. O scenă tipică pentru Pompeii. Strada din imagine duce la Poarta Vezuviului și la *castellum aquae* („castelul de apă"), care se zărește la capătul ei. Din loc în loc, la intervale regulate, șiruri de pietre de trecere traversează strada între cele două trotuare înalte.

Capitolul de față va face o analiză atentă a străzilor și a trotuarelor din orașul antic. Așa cum se întâmplă atât de frecvent la Pompeii, cele mai mărunte urme păstrate sub tălpile noastre, care de multe ori trec neobservate pentru cei ce se plimbă astăzi prin oraș, pot fi puse în valoare pentru a evidenția tot felul de aspecte interesante și neașteptate ale vieții romane — o imagine deopotrivă familiară și profund străină. Vom descoperi zone pietonale, străzi cu sens unic, măsuri de fluidizare a traficului, reparații stradale, oameni ai străzii și gunoaie; printr-o atentă muncă detectivistică, vom arunca o privire asupra eforturilor private pe care le presupunea menținerea în bună funcționare a orașului și a arterelor sale de circulație. În plus, vom descoperi și o mulțime de lucruri surprinzătoare, care se petreceau pe străzile și în piețele din Pompeii (printre altele, un exemplu de pedeapsă corporală drastică aplicată unui biet școlar), ca să nu mai vorbim despre apa deconcertant de prezentă pe oriunde am lua-o. Pompeii semăna mult mai mult cu Veneția decât ne vine să credem celor mai mulți dintre noi.

O mare parte din elementele care dovedesc aceste lucruri sunt date chiar de pietrele de construcţie din edificiile oraşului, de bornele din traficul antic, de urmele pe care le-au lăsat generaţii întregi de căruţe, frecându-şi roţile de pavaj, sau de şi mai multele generaţii de mâini care s-au sprijinit de ghizdurile fântânilor din oraş. Dar ne putem inspira şi dintr-o serie de picturi fantastice, care ne ajută să ne facem o idee despre viaţa străzii de sub colonadele din Forul de la Pompeii.

Prima întrebare este una pe care adeseori uităm s-o punem când ţopăim peste pietrele de trecere, de la un trotuar către celălalt. De ce erau atât de înalte trotuarele din oraş? Există două răspunsuri la o asemenea întrebare. Ambele creează o imagine a străzilor pompeiene, surprinzător de contrastantă cu starea lor de astăzi, când sunt curăţate în mod regulat, aranjate şi primenite — murdărite doar de câte o sticlă de apă golită şi aruncată la întâmplare sau de vreun plan al oraşului scăpat din mână.

Primul răspuns este *mizeria*. Istoricii sunt împărţiţi când vine vorba despre cât de murdar trebuie să ne imaginăm că era un oraş roman mediu, în mare măsură fiindcă — aşa cum se întâmplă de obicei — dovezile găsite în textele autorilor antici sunt ca o sabie cu două tăişuri. Pe de-o parte, avem plângerile poetului satiric roman Iuvenal, care şi-a făcut o profesiune din a-şi exprima indignarea şi din a-şi împroşca fierea în legătură cu starea străzilor din capitala imperiului, pe lângă multe alte nemulţumiri. El vine cu o critică acidă la adresa pericolelor unei plimbări la ceas de noapte printre locuinţele supraînălţate şi de pe-o parte, şi de pe cealaltă parte ale străzii:

> *Acum ia seama la alte şi felurite primejdii ale nopţii: gândeşte ce distanţă e de la acoperişurile înălţate în văzduh, de unde o ţiglă te poate lovi-n cap; gândeşte de câte ori blide crăpate sau ciobite cad de la ferestre, cu câtă greutate izbesc şi lasă urme, stricând piatra pavelei. Ai putea trece drept tembel şi imprudent faţă de accidente dacă te-ai duce la o cină, fără să-ţi fi făcut testamentul: ai tot atâtea şanse de-a muri, câte ferestre luminate stau deschise când treci pe lângă ele-n acea noapte. La urma urmei, ai putea să doreşti şi să-ţi urezi — o jalnică dorinţă — ca ele să se mulţumească a-ţi vărsa în cap doar nişte lighene cu lături.**

* Iuvenal, *Satira III*, vv. 268-277: versiune românească de George Guţu, în volumul Iuvenal, Satire, Bucureşti, Univers, 1986, p. 51.

Încă și mai puțin apetisantă e povestea spusă de biograful Suetoniu despre un incident de la începutul carierei, care avea să-l ducă pe Vespasian până pe tronul împăraților — el a murit cu doar câteva luni înainte ca Vezuviul să erupă. Zice-se că Vespasian stătea, într-o bună dimineață, și-și lua micul dejun, când un amărât de câine vagabond i-a intrat în casă, gonind cât îl țineau picioarele, și i-a lăsat viitorului împărat, sub masa cu micul dejun, o mână de om, pe care o înșfăcase în bot de la întretăierea de străzi din apropiere. Pentru Suetoniu, acesta nu era un indicator al halului în care se găsea tot acel cartier, ci un semn prevestitor al viitoarei ascensiuni a lui Vespasian până la treapta măreției (pentru că, în limba latină, *manus* însemna „mână", dar și „putere").

Pentru cei care tolerau, însă, imaginea sinistră a străzilor din Roma, pline de câini vagabonzi, excremente azvârlite pe fereastră din oalele de noapte și bucăți de cadavre omenești amestecate cu alte resturi, există și alte dovezi, contradictorii, care pot fi puse la bătaie. La numai câteva rânduri după ce relatează despre mâna de om, Suetoniu povestește un alt incident din tinerețea lui Vespasian. Abia împlinise 30 de ani și fusese ales în funcția de edil al Romei (*aedilis*), care avea în responsabilitate menținerea curățeniei în cetate, de la clădirile publice și temple până la bordeluri și străzi. Se spune că Vespasian și-ar fi neglijat în asemenea măsură îndatoririle de curățare a străzilor, încât împăratul Caligula îi dăduse o pedeapsă corespunzătoare: ordonase ca edilul să fie tăvălit prin noroi și înveșmântat, apoi, în toga oficială. Suetoniu vede un alt semn prevestitor aici, deși nu ne convinge prea tare. Oricum, profeție a puterii viitoare sau nu, pedeapsa presupune un interes considerabil arătat de autoritățile cele mai înalte pentru menținerea curățeniei în oraș.

Putem enumera și soluții venite din comunități locale de pe întinsul imperiului roman, despre anumite improvizații pline de ingeniozitate, menite să rezolve sarcina descurajantă de a înlătura gunoiul. La vreo trei secole după distrugerea orașului Pompeii, aflăm despre un aranjament isteț de la Antiohia (din provincia Siria), prin care oamenii de la țară, care-și aduceau produsele să le vândă la piață, în oraș, erau obligați ca, la plecare, să-și folosească animalele de povară pentru a transporta în afara zidurilor cetății molozul rezultat din construcții. N-a durat mult. Agricultorii au ridicat obiecții față de această impunere, și plângerile lor au ajuns la urechile împăratului.

Unde anume se aflau străzile de la Pompeii, pe scara curățeniei — între foarte murdar și foarte curat —, nu știm. Niciun arheolog nu a

cercetat vreodată sistematic materialul care se afla pe suprafaţa străzii în momentul în care s-au aşternut straturile de piatră ponce. Şi, cu toate că putem presupune că edililor din Pompeii le reveneau aceleaşi sarcini ca şi omologilor de la Roma, nu avem cum şti dacă igiena stradală se număra printre priorităţile lor, nici dacă aveau măcar voinţa, ca să nu mai pomenim de resursele necesare, pentru a menţine curăţenia oraşului. Există motive să credem, aşa cum se va putea vedea, că ocupanţii caselor îşi asumau o anumită responsabilitate în privinţa trotuarelor din faţa propriilor clădiri. Dar bănuiala mea este că arterele de circulaţie în sine erau cu mult mai murdare decât au tendinţa de a arăta cele mai multe reconstituiri moderne, înfloritoare, ale vieţii de la Pompeii.

Asta pentru că Pompeii nu era o comunitate care să fi avut o colectare la nivel municipal şi în mod regulat a gunoiului. Chiar dacă nu se aruncau în stradă cantităţi uriaşe de resturi comerciale sau casnice (deşi, probabil, o parte a lor se arunca), caii, asinii şi catârii, care constituiau mijloacele de transport principale, cu siguranţă îşi lăsau balegile pe străzi. Şi e greu de crezut că toţi acei pompeieni care locuiau în câte o singură cameră deasupra cârciumilor sau prăvăliilor proprii, camere care nu aveau întotdeauna facilităţi de evacuare a deşeurilor biologice, nu găseau măcar din când în când mai convenabil să urineze de-a dreptul în stradă. O parte considerabilă a fecalelor şi urinei produse de oameni din tot oraşul (6 500 de tone pe an, la o estimare foarte aproximativă) sfârşeau, mai mult ca sigur, pe arterele de circulaţie publică. Era o problemă suficient de gravă pentru a se justifica inscripţionarea, ici şi colo, a câte unui anunţ-avertisment, care suna cam aşa: „Căcăciosule, fă bine şi mai ţine-te până după ce ai trecut de locul ăsta". Coborând pe suprafaţa propriu-zisă a drumului, riscai nu numai să te alegi cu o gleznă sucită, ci, mai curând, să calci în vreun amestec puturos de balegă de animal (fiecare cal producând în jur de zece kilograme zilnic), plante putrezite şi excremente umane — totul fiind, pentru a completa imaginea, cu siguranţă acoperit de muşte.

Cu toate acestea, numai mizeria nu poate constitui unicul răspuns la întrebarea de ce erau atât de înalte acele trotuare. Dacă ar fi aşa, ne-am vedea obligaţi să tragem concluzia — puţin probabilă — că locuitorii oraşului din apropiere, Herculaneum, unde nu s-au găsit pietre de trecere, nici trotuare exagerat de înalte, erau mai curaţi şi mai ordonaţi decât vecinii lor de la Pompeii. De fapt, oricine a vizitat oraşul în timpul unei ploi torenţiale şi-a dat seama, probabil, care era motivul prioritar pentru

felul cum erau aranjate lucrurile la Pompeii — *apa*. Când plouă torenţial, străzile se transformă în torente, pentru că oraşul e construit pe un teren cu pante, pe alocuri foarte abrupte, dinspre nord-vest către sud-est (Poarta Stabiană este cu 35 de metri mai jos decât Poarta Vezuviană); plus că are prea puţine canale de scurgere subterane, în comparaţie cu Herculaneum. Funcţia străzilor era şi aceasta: să colecteze apa de ploaie şi s-o canalizeze afară din oraş, prin orificiile din ziduri, sau către canalele colectoare, atâtea câte erau, majoritatea în jurul Forului. Chiar şi în lipsa ploilor, apa — furnizată, în ultimii o sută şi ceva de ani de existenţă a oraşului, prin apeducte — se revărsa pe drumuri din fântânile nenumărate aflate pe străzi ori din consumul casnic şi al termelor.

Cu alte cuvinte, străzile erau, totodată, şi canale de scurgere a apei, şi gropi de gunoi. Un lucru care poate fi spus în favoarea unei asemenea stări a lucrurilor este că ploile torenţiale, care cădeau din când în când, şi revărsarea de şuvoaie pe care o provocau trebuie să fi ajutat la curăţarea străzilor de toate acele resturi în putrefacţie.

Bulevarde şi alei dosnice

Cei mai mulţi pompeieni din Antichitate, la fel ca şi cei mai mulţi vizitatori moderni, îşi petreceau cea mai mare parte a timpului pe străzile oraşului. Aceasta nu era, pur şi simplu, o consecinţă a climei călduroase, nici a vreunui „stil de viaţă mediteranean", care presupunea un trai tihnit. Mulţi dintre locuitorii oraşului antic Pompeii nu aveau de ales — trebuiau să-şi ducă existenţa pe-afară. Nu aveau unde altundeva să se ducă. E drept, familiile putred de bogate aveau suficient spaţiu în casele şi palatele lor mari: camere în care te puteai retrage în liniște, grădini umbroase, sufragerii somptuoase, chiar şi camere de baie particulare. Alţii, care nu jucau în aceeaşi ligă, locuiau totuşi destul de confortabil, în case cu cinci-şase camere. Şi mai jos pe scara bogăţiei, mulţi dintre locuitorii oraşului trăiau în câte o singură cameră, situată deasupra câte unei prăvălii, cârciumi sau atelier, care erau tot ale lor, fără să aibă, însă, o conductă de aprovizionare constantă cu apă şi, adeseori, nici mijloace de încălzire sau instalaţii de gătit — poate doar câte un biet mangal (care probabil că dubla probabilitatea izbucnirii unui incendiu de proporţii). Domiciliu compact destinat la origine unui singur ocupant — genul acesta de locuinţă va fi fost nu cu mult mai brează decât un dormitor înghesuit,

ocupat de o familie cu trei sau patru membri. Pentru aproape toate nevoile lor de bază, acești oameni erau nevoiți să iasă din casă: își aduceau apă de la fântânile din stradă, iar ca să mănânce, dincolo de pâine, fructe și brânză, pentru orice fiertură simplă, care putea fi pregătită pe focul din mangal, trebuiau să se ducă la una dintre multele cârciumi și ceainării, la care accesul se făcea direct de pe trotuare (*v.* Planșa IV). La Pompeii, am fi fost surprinși să vedem că normele sociale funcționau pe dos față de ale noastre. La noi, cei avuți merg la restaurant, iar cei săraci își gătesc, în condiții economice, acasă. La Pompeii, sărăcimea mânca în oraș.

Străzile din Pompeii, așa cum e de așteptat, se prezentau sub multe forme și la multe dimensiuni. Unele străduțe dosnice nu erau nici măcar pietruite, ci rămâneau drumuri de pământ sau niște alei respingătoare printre clădirile locuibile; iar în perioadele mai timpurii din istoria orașului, cele mai multe vor fi fost niște pasaje înnoroite sau prăfoase, și nu artere de circulație solide, atent amenajate, cum au devenit mai târziu. Unele, mai cu seamă rutele principale care traversau orașul, erau destul de late, dar pe altele n-ar fi putut încăpea nici măcar o singură căruță. Fiindcă tot a venit vorba, trebuie spus că toate străzile erau înguste după standardele noastre de azi, cele mai multe având o lățime de mai puțin de trei metri. Dacă judecăm după dimensiunile carului descoperit în Casa lui Menandru — sau, mai precis, ale șinelor și armăturilor de fier ale roților, care au fost descoperite —, în combinație cu urmele lăsate în resturile vulcanice, foarte puține dintre acele străzi erau suficient de largi pentru a permite ca două atelaje să treacă unul pe lângă altul. În plus, când clădirile mai aveau încă înălțimea originară — adeseori având mai multe etaje —, chiar și străzile cele mai largi păreau, cu siguranță, mult mai înghesuite și mai constrângătoare decât ni se par nouă astăzi.

20. Ubicuitatea falusului. Aici, un falus este cioplit într-o piatră din pavajul străzii. Dar indica el, oare, cu adevărat, așa cum susțin unii, cel mai apropiat bordel?

Erau şi mult mai colorate, mai ţipătoare, mai ca şi cum ar fi zis „ia de-aici". Picturi fruste marcau altarele religioase locale, situate adesea la intersecţii. Falusuri împodobeau pereţii, erau modelele decorative ale plăcilor de teracotă, iar într-un caz, era unul cioplit chiar în suprafaţa străzii. (Explicaţiile moderne pentru această prezenţă stranie merg neconvingător de la „formă de a ura noroc" până la „formă de apărare împotriva deochiului"; cea pe care o avansează ghidurile turistice, că falusul ridicat chiar din stradă era un semn direcţional către bordelul din apropiere este, cu siguranţă, greşită.) Multe dintre case aveau, la origine, o coloratură bogată, în nuanţe de roşu, galben şi albastru — prin urmare, ofereau suprafeţe convenabile pentru sloganuri electorale (adeseori inscripţionate unele peste altele), anunţuri „De închiriat", reclame pentru jocurile cu gladiatori sau, pur şi simplu, scrijeliturile artiştilor de ocazie pompeieni, autori de *graffiti*. „Mă şi mir că n-ai căzut, o, zid, încărcat cum eşti de mâzgăleli" — aşa suna o mostră de şmecherie răspândită prin tot oraşul Pompeii, în sensul c-a fost găsită scrijelită pe cel puţin trei ziduri din oraş, nefăcând, astfel, decât să se adauge fenomenului pe care-l deplângea.

Prăvăliile şi cârciumile îşi foloseau adesea laturile de la stradă pentru anunţuri pictate, prin care-şi făceau reclamă, îşi anunţau denumirile (cam cum fac astăzi pancartele de deasupra intrării la barurile englezeşti) şi, de obicei, se făleau cu cine ştie ce divinitate care avea rolul să le protejeze. Imaginile lui Enea şi Romulus, pe care le-am întâlnit în capitolul precedent, însufleţeau faţada unei spălătorii de textile. La numai două cvartale distanţă, ceea ce presupunem că era un stabiliment unde se ţeseau şi vindeau stofe furniza o imagine şi mai impresionantă (*presupunem*, fiindcă nu a fost excavată, până acum, decât partea din faţă, aşa încât nu putem şti cu siguranţă ce activitate se desfăşura înăuntru). Pe o latură a intrării, zeiţa protectoare a oraşului, Venus, trecea într-un car tras de elefanţi; de partea cealaltă, Mercur, protectorul divin al comerţului, stătea în propriu-i templu, ţinând în mână un sac burduşit cu monede. Sub imaginea Venerei, se întindea o scenă cu lucrători ocupaţi cu dărăcitul lânii şi producerea fetrului (patronul însuşi, probabil, arătând un produs finit în partea dreaptă); sub imaginea lui Mercur, stăpâna casei — ori poate doar o angajată — este ocupată să-şi vândă marfa (care astăzi pare să fie, în mare parte, formată din încălţări).

Din păcate, una dintre exemplificările cele mai strălucite ale acestui fel de pictură — care le-a stârnit imaginaţia vizitatorilor din secolul XIX — a

21. Prelucrători de lână la lucru. În partea stângă, un bărbat este ocupat să dărăcească lâna pe o masă joasă. În centru, patru bărbați se străduiesc să producă fetru dintr-un amestec de lână și păr de animal, ținute laolaltă de un liant lipicios (astfel obțineau romanii ceva ce era echivalent, pentru ei, cu „impermeabilul"). În extrema dreaptă a imaginii, dincolo de un alt dărăcitor, produsul finit este înfățișat de un bărbat denumit, cu litere mici, Verecundus. Literele mari de deasupra fac parte dintr-un afiș electoral.

dispărut cu totul de la o vreme, căzând victimă intemperiilor. Peretele din față al unei cârciumi de lângă poarta pe care se ieșea din oraș către mare era decorat cu imaginea de mari dimensiuni a unui elefant, însoțit de un pigmeu sau doi, și cu o inscripție pictată, care zicea: „Sittius a refăcut Elefantul". Sittius era ultimul patron, probabil, și refăcuse fie pictura în sine, fie tot localul („La Elefant"). Dacă este așa, purta un nume numai bun pentru patronul unei cârciumi — atât de bun, încât se poate bănui că era un fel de „marcă înregistrată": cea mai bună traducere a numelui „Sittius" în limbile moderne ar fi „Setosul".

Diferite străzi — și diferite porțiuni ale acelorași străzi — aveau caracteristici substanțial diferite. Motivul se datora, în parte, diferenței dintre străzile principale — pe care se aliniau prăvălii, cârciumi și ușile de intrare ale caselor particulare mari sau mici — și străduțele lăturalnice — înguste, puțin circulate și întrerupte numai de câte o intrare de serviciu, ici și colo. Pe una dintre aceste intrări — care despărțea între ele două cvartale urbane și care avea fațadele clădirilor îndreptate către *Via dell'Abbondanza* — circulau atât de puțini oameni, încât fusese parțial blocată de un turn de apă, iar ulterior „privatizată" de proprietarul uneia dintre casele mari adiacente, cu singura ușă care se deschidea direct spre aleea respectivă. Indiferent dacă avusese autorizație de la consiliul orășenesc sau, pur și simplu, făcuse acest lucru cu de la sine putere, în virtutea bogăției sale — cum se proceda și atunci, ca și acum —, omul a baricadat ambele capete ale străduței lăturalnice, creând astfel o anexă privată (loc de depozitare, țarc pentru animale sau loc de parcare pentru căruță), la care accesul se făcea din pivnița propriei case.

Dar existau și nuclee considerabile de activitate caracteristice anumitor zone. Dacă intrai în oraș dinspre nord, chiar imediat după Poarta Herculaneum, de exemplu, dădeai peste o stradă pe care dominante erau afacerile ce țineau de ospitalitate — o întreagă rețea de cârciumi și hanuri, de-o parte și de cealaltă a drumului, toate încercând să-i convingă pe trecători să cumpere, cu câteva monede, o băutură și ceva de-ale gurii. Modele similare ai fi întâlnit și la cealaltă intrare dinspre nord, Poarta Vezuviului, și la Poarta Stabiană dinspre sud. Nu, însă, și la celelalte șase porți, ceea ce sugerează că pe rutele dinspre nord și sud ajungeau în oraș ori părăseau cetatea cea mai mare parte a călătorilor — pentru că, de obicei, cârciumile urmează mulțimile, nu invers. Altfel spus, numai un pompeian fără minte și-ar fi deschis un comerț cu amănuntul acolo unde circulația călătorilor nu era una intensă.

Arheologi întreprinzători au încercat chiar să determine din ce direcție anume se așteptau patronii să le vină clienții — după care era poziționarea exactă a tejghelelor — și de unde va fi avut potențialul client o vedere cât mai bună a ceea ce i se oferea de mâncat și de băut. Nu știu să spun dacă acesta nu e cumva un exces în tentativa de reconstituire a comportamentului romanilor. Dar concluzia trasă a fost că stabilimentele din jurul acestor două porți îi ținteau, în primul rând, pe cei care *intrau* în oraș, hrănindu-i pe călătorii înfometați, care tocmai sosiseră. În schimb, cele două cârciumi de pe drumul care ducea de la For până la Poarta Maritimă, dinspre vest, își aveau ațintite privirile (potrivit aceleiași logici) către oamenii care părăseau cetatea sau, cel puțin, către cei care veneau din direcția Forului.

Există și anumite lipsuri notabile de pe scena stradală, care semnalează caracterul divers al diferitelor zone. Mergând mai departe cu distribuția cârciumilor, erau destul de puține în zona Forului propriu-zis (deși nu chiar atât de puține câte s-ar zice astăzi că erau: ironia face ca trei să se fi aflat la câțiva metri de For, pe locul unde se ridică, în prezent, centrul modern de răcoritoare pentru turiști). De acolo, pornind spre est pe *Via dell'Abbondanza*, mai erau cel mult două, până se ajungea la intersecția cu *Via Stabiana*. Din acel punct, iarăși se înmulțeau — chiar semnificativ: peste douăzeci de locuri în care se vindeau mâncare și băutură au fost identificate pe o distanță de 600 de metri —, conferindu-i acelei porțiuni estice din Calea Abundenței un „aer" foarte diferit. Această realitate a dat naștere la tot felul de speculații, inclusiv ideii că autoritățile pompeiene preveneau la modul activ deschiderea unor astfel

de stabilimente — fiindcă erau asociate cu fapte reprobabile — în principalele zone protocolare și ceremoniale din oraș.

Poate. Dar e *cert* că Forul din Pompeii, cu toate clădirile sale publice — temple, altare, zone comerciale și așa mai departe —, nu semăna câtuși de puțin cu pieţele centrale din orașele italiene moderne, cu câte o cafenea la fiecare colț de stradă, menite să ofere plăcere și relaxare, în aceeași măsură în care oferă oportunități de afaceri. Fără îndoială că această imagine a Italiei moderne l-a convins pe Sir William Gell*, un *bon viveur*** și una dintre autoritățile de frunte în materie de Pompeii de la începutul secolului XIX, să afirme că acea clădire din For pe care noi o cunoaștem ca fiind piață — sau *macellum* — funcționa, în parte, și ca restaurant, despărțiturile dintr-o parte a ei fiind menite să ofere posibilitatea de a cina în intimitate. La urma urmelor, ce rost are o *piazza* centrală dacă nu poți mânca nicăieri în ea?

Mai semnificative, însă, decât diferențele care existau între o parte a orașului Pompeii și alta erau similitudinile de ordin general în privința peisajului urban, peste tot în oraș. În sensul acesta, Pompeii nu se aseamănă câtuși de puțin cu majoritatea metropolelor occidentale actuale, unde regula tinde să fie ceea ce specialiștii în geografie socială numesc „zonare". Asta înseamnă că diversele activități (indiferent dacă sunt comerciale, industriale sau rezidențiale) au tendința, în prezent, să se concentreze în diferitele părți ale zonei urbane, caracteristicile străzilor schimbându-se în mod corespunzător: de exemplu, străzile unei zone rezidențiale din suburbii sunt considerabil diferite — nu numai ca dimensiuni, ci și ca dispunere și ca relaționare cu construcțiile adiacente — de cele din centrul comercial. Asemenea diviziuni tipice par să existe și în cadrul acestui aranjament, între cei bogați și cei săraci, iar uneori chiar și între diferitele rase. În linii mari, chiar și în comunitățile relativ mici (localitățile din mediul rural sunt altă poveste), oamenii cu bani locuiesc separat de cei fără bani: blocurile de apartamente cu multe etaje nu stau zid în zid cu vilele celor avuți — se găsesc în alte părți ale urbelor.

S-au făcut încercări eroice de a detecta, la Pompeii, o „zonare" de un fel sau altul. Arheologii au scos în evidență, de exemplu, „zonele de distracție", dar asta nu însemna, practic, decât Amfiteatrul și teatrele — nimic nu aducea măcar, nici pe departe, cu ceea ce astăzi numim

* Sir Wiliam Gell (1777-1836), arheolog și ilustrator englez.

** Textual: „bine-trăitor" (fr.), persoană care știe să se bucure de viață.

„Broadway" sau „West End"*. Ei au susţinut, nu fără noimă, dar nici concludent, că sectorul de nord-vest al oraşului Pompeii conţinea o sumedenie de case mari, ale unor oameni avuţi, la fel ca şi porţiunea din extremul vestic al oraşului, cu vederile sale miraculoase către mare. Şi au încercat să schiţeze dacă nu un district cu felinare roşii în sensul modern al termenului, măcar nişte zone asociate cu diverse forme de „comportament deviant", de la comerţul cu sex până la jocurile de zaruri (proiect făcut şi mai complicat de controversele prelungite legate de numărul de bordeluri din Pompeii şi de cum le putem identifica în prezent).

Dar adevărul simplu este că oraşului Pompeii îi lipseau nu numai zonarea la care ne aşteptăm astăzi, ci şi o distincţie semnificativă între cartierele de locuinţe rezervate elitelor sau celor care nu făceau parte din elite. Şi nu-i vorba numai despre faptul că proprietăţile rezidenţiale ale celor mai bogaţi coexistau cu stabilimente mult mai umile. Eleganta Casă a Vestalelor, de exemplu, îşi avea intrarea principală în mijlocul tuturor cârciumilor din apropierea Porţii Herculaneum şi se afla aproape uşă-n uşă cu câteva fierării zgomotoase. Mai mult decât atât, modelul devenit standard în oraş era ca reşedinţele cele mai impunătoare să aibă mici prăvălii sau ateliere — în general, unităţi comerciale —, care funcţionau pe laturile dinspre stradă, ca părţi integrante ale proprietăţilor principale, dar administrate, în mod curent, nu de stăpânul casei, ci, aproape sigur, de cei dependenţi de el sau de chiriaşi. Iată de ce vizitatorii Casei Faunului vor fi descoperit cele două intrări principale în acest cvasipalat sub forma unor ganguri care treceau printre cele patru prăvălii înşirate la stradă şi duceau în spatele lor. Un asemenea model este asemănător celui din oraşele moderne timpurii. În Londra secolului XVIII, conacele bogaţilor din Piccadilly erau lipite, zid în zid, cu spiţeri, pantofari, bărbieri sau tapiţeri. Şi, cu toate ideile noastre preconcepute în materie de zonare, exact acelaşi lucru găsim şi în ziua de astăzi la Napoli. Atelierele şi prăvăliile napolitane, care ocupă spaţiile mici de la parterul unor conace mari, ne ajută să ne facem o idee cât mai apropiată despre cum arăta oraşul antic Pompeii.

Nu putem decât presupune cum resimţeau locuitorii această surprinzătoare juxtapunere de funcţionalităţi şi avuţii. Dar bănuiala mea este că,

* *Broadway* („Strada Mare") este o denumire dată mai multor artere de circulaţie din diferite oraşe americane, cea mai cunoscută fiind cea din Manhattan (New York), pe care se află toate marile teatre; *West End* („Partea de Vest") este o denumire foarte răspândită în mai toată lumea vorbitoare de limbă engleză, cea mai cunoscută fiind cea de la Londra, care defineşte o zonă cu numeroase atracţii turistice, inclusiv teatre.

pentru ocupanții bogați ai Casei Vestalelor, va fi fost mai simplu să ignore ciocănitul constant de la fierărie și gălăgia clientelei de noaptea-târziu a cârciumilor, decât le va fi fost prăvăliașilor săraci să ignore bogăția parcă fără margini și opulența celor care trăiau dincolo de pereții micilor afaceri cu care se îndeletniceau. Oricât de separatoare ar putea părea, zonarea prezintă și anumite avantaje — măcar săracii nu sunt obligați să trăiască având mereu în fața ochilor privilegiile vecinilor putred de bogați.

22. În această intersecție se află atât o fântână stradală, cât și unul dintre cele o duzină și ceva de turnuri de apă din oraș. „Castelul de apă" alimenta câte un rezervor din vârful fiecărui turn, de unde apa era distribuită proprietăților din jur. Scopul acestui transfer era reducerea presiunii apei, care altminteri s-ar fi prăvălit cu prea multă forță de la *castellum* până la utilizatori.

Apa: ce și cum

Istoriile străzilor pompeiene — priviri fugare asupra modului în care erau folosite și de către cine — pot fi, totuși, reconstituite din urmele rămase pe teren. Uneori, acestea sunt atât de clare, încât sar în ochii oricui. Am notat deja prezența pietrelor de trecere peste apă și noroaie; asemenea pietre erau amplasate strategic la întretăieri de străzi, în alte puncte de traversare foarte circulate și, pe alocuri, în dreptul portalurilor de acces în casele cele mai mari, pentru comoditatea proprietarilor bogați și a musafirilor care-i vizitau. Elemente aproape la fel de memorabile de pe scena stradală, pentru majoritatea vizitatorilor moderni, sunt acele turnuri de

apă și, mai cu seamă, fântânile de pe străzi — peste patruzeci dintre ele s-au păstrat —, răspândite în tot orașul, ca să fie la îndemâna oricui; s-a calculat că foarte puțini pompeieni trăiau la mai mult de 80 de metri de cea mai apropiată fântână.

Turnurile și fântânile constituiau, în egală măsură, elemente ale unui sistem complex de furnizare a apei prin țevi aductoare, de la un *castellum aquae* („castel de apă"), alimentat, la rândul său, printr-un apeduct, direct de la munte și situat înăuntrul zidurilor cetății, chiar lângă Poarta Vezuviului — o inovație care înlocuia sistemul anterior de furnizare, bazat pe puțuri de mare adâncime și apă de ploaie. Acest nou serviciu (imortalizat, cu mai multă sau mai puțină acurateță, în cartea de mare succes a lui Robert Harris intitulată *Pompeii**) a fost considerat inițial ca datând din anii 20 ai secolului I e.n., adică din ultima perioadă a domniei celui dintâi împărat, Augustus, dar alte lucrări, mai recente, susțin că primii pompeieni care au beneficiat de un sistem public de furnizare de apă prin conducte — chiar dacă îmbunătățit sub Augustus — au fost coloniștii aduși aici de Sulla cu vreo șaizeci de ani mai devreme.

Turnurile de apă, vreo douăsprezece, construite din beton și având pereții tapetați cu piatră locală sau cu cărămidă, înalte de până la șase metri, cu un rezervor de plumb în partea de sus, erau puncte intermediare în sistem și distribuiau apa prin conducte de plumb, care treceau pe sub trotuare, până la fântânile publice și la locuințele particulare din zona fiecărei fântâni; proprietarii locuințelor respective plăteau, mai mult ca sigur, o taxă pentru acest serviciu. Probabil că s-a întâmplat ceva rău cu sistemul acesta de furnizare de apă chiar înaintea erupției, pentru că e clar, după șanțurile goale umplute cu material vulcanic, faptul că, la vremea distrugerii, se făcuseră săpături în trotuare, în mai multe locuri din oraș, iar conductele de apă fuseseră îndepărtate. Probabil că se încercase, în mod intempestiv, să fie verificate și reparate pagubele provocate sistemului de aprovizionare cu apă de cutremurele care au precedat erupția finală, devastatoare.

Arheologii au făcut speculații, în sensul că probleme similare ar putea explica de ce, pe o străduță lăturalnică (dintre Casa Îndrăgostiților Caști și Casa Zugravilor la Lucru), haznalele în care se vărsau latrinele casnice fuseseră golite, iar ceea ce conținuseră fusese lăsat sub forma unor grămezi insalubre chiar în drum, în momentul dezastrului — deși e

* Roman istorico-documentar publicat în 2003 de jurnalistul britanic Robert Harris (n. 1957).

mai puțin clar de ce zgâlțâiturile seismice ar fi putut afecta funcționarea haznalelor. Poate că este, și acesta, un indiciu al stării în care se aflau, de obicei, aleile dosnice pompeiene.

Dincolo de faptul că erau puncte de redistribuire, turnurile de apă îndeplineau și o funcție hidraulică, oferind un minunat exemplu de inginerie romană. De vreme ce o pantă relativ abruptă le despărțea de castelul de apă, construit în punctul de maximă înălțime al orașului, însemna că presiunea apei va fi fost *prea* puternică mai ales în zonele joase ale orașului, din partea de sud. Colectând apa în bazinele pe care le susțineau și dându-i drumul apoi să curgă mai jos, turnurile de apă ajutau la reducerea presiunii. În schimb, contribuiau și ele la apa revărsată pe străzi: depozitele de calcar, vizibile și astăzi pe părțile exterioare ale unora dintre turnuri, indică faptul că nu era ceva neobișnuit ca preaplinul să dea pe dinafară.

Fântânile sunt o caracteristică și mai obișnuită decât turnurile. Cele mai multe dintre ele urmau același plan general: dintr-un jgheab mare, curgea un șuvoi constant de apă; dedesubt, era un bazin care avea menirea să colecteze o parte a surplusului și care era făcut din patru blocuri mari de stâncă vulcanică. De obicei amplasate la joncțiunile și întretăierile de drumuri, unele bazine ieșeau în afara marginii trotuarului, în plin trafic; prin urmare, pentru a fi protejate, ca să nu sufere stricăciuni din cauza trecerii căruțelor și a furgoanelor de mărfuri, li se montau, de-o parte și de alta, blocuri de piatră solide, echivalentele antice ale opritorilor din zilele noastre. Cei care beneficiau de furnizarea necesarului de apă la domiciliu nu se bazau pe acest serviciu public, dar cei mai puțin bogați îl foloseau — și nu puțini, dacă judecăm după cât de uzate erau suprafețele de piatră de pe ambele părți ale fântânilor. Un truc al ghizilor locali de astăzi de la Pompeii constă în a demonstra cum se va fi format acel model distinctiv de uzură, de vreme ce, timp de un secol și mai bine, pompeienii se vor fi așezat, în șiruri nesfârșite, în spatele acelor jgheaburi, sprijiniți în câte o mână de o parte sau de alta a lui și ținând găleata cu cealaltă mână sub șuvoiul de apă care curgea prin jgheab.

Dacă vor fi devenit sau nu centrele unor asociații de cartier bine organizate, așa cum bănuiesc astăzi unii savanți moderni, aceste fântâni erau, cu siguranță, locuri de întâlnire ocazională între locuitorii de condiție mai degrabă umilă ai cartierelor pompeiene. Ba chiar, într-un caz anume, avem ocazia să vedem cum un proprietar de casă din apropierea unei fântâni a profitat de grupurile care, mai mult ca sigur, se adunau în jurul

sursei de apă. Când o nouă fântână a fost construită foarte aproape de căsuţa lui — atât de aproape, încât o parte din construcţie a trebuit să fie demolată —, omul şi-a transformat camera din faţă în prăvălie.

Străzile cu sens unic

Dacă râcâim suprafaţa străzilor prin alte locuri decât pe la pietrele de trecere şi prin jurul fântânilor, dacă ne uităm atent la cum era organizată reţeaua arterelor de circulaţie a oraşului, găsim alte istorii, şi mai captivante şi pe care le putem reconstitui, în privinţa vieţii de pe străzile unui oraş roman. Cele mai vagi urme de pe suprafeţele trotuarelor sau ale străzilor trimit la unele dintre cele mai fascinante amănunte istorice.

În multe privinţe, planul schematic al sistemului stradal pompeian, atât de frecvent reprodus, induce în eroare. Fiindcă, aşa cum cei mai mulţi automobilişti riscă să descopere că o simplă hartă a unui oraş necunoscut nu-i avertizează care zone sunt exclusiv pietonale sau care străzi au sens unic, şi acest plan tinde să ascundă schemele concrete de mişcare din oraşul antic Pompeii. Imaginea circulaţiei libere, pe care o implică diagrama, este contrazisă de dovezile din teren. Şi aici găsim zone de restricţionare a traficului şi, după toate aparenţele, un anumit control

23. Bariere vechi şi noi în calea traficului. Aceste trei blocuri de piatră ilustrează interdicţia impusă circulaţiei între For, aflat în spatele privitorului, şi *Via dell'Abbondanza*, care trece prin planul îndepărtat. În partea stângă, autorităţile moderne ale sitului se folosesc de garduri de plastic pentru a-i ţine pe vizitatori departe de clădirile aflate în curs de restaurare.

asupra direcţiei acestuia. Lucrări mai recente — care au analizat din nou, cu maximă atenţie, şanţurile produse de roţi şi pietrele de trecere de pe un trotuar pe altul — au sugerat chiar că putem începe să reconstituim sistemul de unidirecţionalitate al străzilor pompeiene.

Străzile din Pompeii puteau fi închise vehiculelor cu roţi prin tehnici simple: cu nişte opritori mari de piatră fixaţi în mijlocul drumului, prin amplasarea de fântâni sau de alte obstacole în calea traficului sau construind trepte ori alte schimbări de nivel, inaccesibile atelajelor. Fiecare dintre aceste tehnici s-a dovedit utilă şi a fost pusă în practică pentru ca, măcar în fazele finale de existenţă a sa, Forul pompeian să fie o zonă exclusiv pietonală. Trebuie să ne scoatem din minte orice reconstituire fantezistă a pieţii centrale a oraşului, traversată în toate direcţiile de care şi căruţe. Fiecare punct de intrare în For era blocat vehiculelor de transport pe roţi: pe *Via dell'Abbondanza*, de trei opritori de piatră şi un trotuar înalt; la intrarea de sud-est, de o fântână poziţionată strategic; şi aşa mai departe. Interesant este că nu numai vehiculele de transport pe roţi aveau accesul restricţionat în For. La fiecare punct de intrare, se mai disting şi acum armăturile metalice al unei forme similare unei bariere sau porţi, care-i opreau să pătrundă în zonă chiar şi pe cei care veneau ca pietoni. Scopul precis al unor asemenea porţi a rămas necunoscut. Poate că erau menite să închidă zona pe timpul nopţii (cu toate c-ar fi trebuit să fie nişte bariere formidabile, ca să descurajeze vreun vandal neînfricat). Poate că erau folosite, cum s-a sugerat recent, când se ţineau alegeri în For, ca mijloc de a ţine sub control accesul la alegeri şi de a-i exclude pe cei care nu aveau drept de vot.

O piaţă centrală pietonalizată e un lucru. Dar schemele de circulaţie pompeiene nu se rezumau la atât. Pentru că traficul vehiculelor pe roţi era restricţionat şi pe *Via dell'Abbondanza*, care era blocată la circa trei sute de metri mai departe, la intersecţia cu *Via Stabiana*, unde o scădere de nivel de peste 30 de centimetri o făcea de netrecut chiar şi pentru cele mai solide care. Această porţiune de stradă, cea dintre For şi *Via Stabiana*, nu era totuşi complet închisă circulaţiei, fiind accesibilă din câteva intersecţii situate spre nord şi spre sud. Evident însă, nu reprezenta o cale de acces uşoară, pe care să poată fi traversat oraşul, după cum indică harta la prima vedere. Şanţurile relativ puţin adânci lăsate de roţi indică şi faptul că nu avea de suportat un trafic intens (cu toate că un sceptic a susţinut şi faptul că absenţa relativă a şanţurilor poate fi explicată la fel de bine şi prin refacerea drumului nu cu mult timp înainte de anul 79 e.n.).

Mai există și alte semne care indică faptul că această porțiune de drum era, într-un anume fel, specială. O parte a ei, secțiunea din fața Termelor Stabiane, este neobișnuit de largă: se poate spune că forma, efectiv, o mică *piazza* triunghiulară la intrarea termelor. Plus că, tot pe această lungime de drum, spre deosebire de secțiunea dinspre est, putem observa că lipseau cu desăvârșire cârciumile și tavernele.

E mai greu de spus în ce fel anume era „specială". Dar o bănuială plauzibilă este că era vorba de amplasamentul acestei porțiuni din *Via dell'Abbondanza*, între teatrele și vechiul Templu al Minervei și al lui Hercule dinspre sud și Forul principal, cu templele sale și celelalte clădiri publice. De vreme ce era prea puțin folosită pentru circulația cotidiană și nu era principala cale de transport, așa cum și-o imaginează astăzi cei mai mulți oameni, poate că forma o porțiune a căii de procesiune, care lega între ele un centru civic de celălalt, de la For la Teatru sau de la Teatru la Templul lui Iupiter? Procesiunile constituiau un jalon al vieții publice și religioase din lumea romană, o manieră de a celebra divinitățile, de a face paradă cu imaginile divine și simbolurile sacre în fața poporului, de a cinsti cetatea și pe conducătorii ei. Detaliile și calendarul acestor ceremonii de la Pompeii s-au pierdut, dar e posibil să ne fi rămas urmele unui traseu predilect.

Pe *Via dell'Abbondanza* sunt presărate, însă, și mai multe blocaje ale drumului. Mergând pe ea de la *Via Stabiana* către poarta răsăriteană (Poarta Sarniană, denumită astfel după râul Sarno, care curge pe această latură a orașului), cele mai multe intersecții ale drumului situate spre sud și câteva dintre cele situate spre nord sunt ori imposibil de trecut cu căruțele, ori în pante abrupte, dar accesibile totuși vehiculelor pe roți, după cum se vede clar din șanțurile care s-au păstrat de-a lungul și de-a latul drumului. Parțial, scopul acestui aranjament trebuie să fi fost controlul traficului, dar, în rest, o dată în plus, era controlul asupra fluxului apei. *Via dell'Abbondanza* traversează orașul, pe circa două treimi din lungimea ei, coborând panta pe care este construit acesta: străzile de mai jos trebuie să fi fost în mod special expuse neplăcerilor și pagubelor produse de torenții care se scurgeau de mai sus. De unde și aceste rampe și opritori, care trebuie să fi împiedicat o mare parte din apă să se reverse în zonele mai joase ale orașului, direcționând-o, în schimb, chiar pe *Via dell'Abbondanza* și canalizând-o în afara incintei urbane, pe la Poarta Sarniană. Din această mare arteră de circulație, o parte va fi fost „procesională", dar o altă parte era, cu siguranță, un canal în egală măsură important.

Traficul pompeian era deci redus — ori, în termeni moderni, „stabilizat" — prin crearea unor fundături sau altor mijloace de blocare a drumului. O chestiune mai generală rămâne, însă, în suspans: aceea a străzilor înguste și a ce se întâmpla dacă două căruțe se întâlneau pe una dintre multele căi de rulare suficient de late pentru doar una dintre ele. Se înțelege de la sine că datul cu spatele al unui atelaj tras de o pereche de catâri, pe o stradă și așa stânjenită de pietrele de trecere, s-ar fi dovedit imposibil. Și-atunci, cum evitau pompeienii din Antichitate blocajele repetate între căruțele care se întâlneau față-n față? Cum preveneau situațiile în care străzile și așa înguste se transformau în fundături?

Un posibil răspuns este că exista o combinație între sunete foarte puternice de clopot, strigăte și băieți trimiși înainte, să se asigure că drumul era liber. Hamurile de cai descoperite odată cu carul din Casa lui Menandru includeau, cu siguranță, niște clopoței de ham, care ar fi scos clinchete distincte, menite să avertizeze pe oricine s-ar fi apropiat, eventual, în trafic. Dar există semne și ale faptului că un sistem de străzi cu sens unic funcționa la nivelul întregului oraș, care asigura circulația liberă a mijloacelor de transport pe roți. Dovezile în acest sens au fost oferite de unele dintre cele mai complicate proiecte din arheologia pompeiană a ultimului deceniu și ceva și de observația cu precădere ingenioasă că modelul particular al șanțurilor de pe străzi și pozițiile precise ale urmelor lăsate de carele care fie și-au ciocnit roțile de pietrele de trecere, fie și le-au frecat de trotuare la colțuri pot indica direcția traficului antic de pe fiecare porțiune a drumului.

Una dintre cele mai convingătoare ilustrări ale acestei situații se găsește în partea de nord-vest a orașului, pe drumul de la Poarta Herculaneum către For, acolo unde drumul cunoscut astăzi sub denumirea de *Via Consolare* („Strada Consulară") se întretaie cu pasajul îngust zis *Vico di Mercurio* (*v.* Figura 5). Aici, combinația de semne ale coliziunii de pe partea dinspre sud-vest a pietrei de trecere din mijlocul Pasajului lui Mercur și modelul precis de frecare de pe trotuarul dinspre nord indică faptul că traficul era orientat înspre est pe *Vico di Mercurio* și cotea în cea mai mare parte spre nord, când ajungea la întretăierea cu *Via Consolare*, care avea două sensuri de mers. Cu alte cuvinte, *Vico di Mercurio* era o stradă cu sens unic, pe care se circula de la est spre vest. Atelajele care veneau de pe *Via Consolare* și voiau să cotească la stânga, în direcția estului, trebuiau să aștepte până ajungeau la *Via delle Terme* („Strada Termelor"), care avea două sensuri de mers. Dovezi asemănătoare au fost interpretate în același fel, respectiv că pe

mai multe străzi de pe axa nord-sud se circula în sens unic: pe *Vico di Modesto* și *Vico del Labirinto* („Pasajul lui Modestus“ și „Pasajul Labirintului“) se mergea către nord, iar pe *Vico della Fullonica* și *Vico del Fauno* („Pasajul Fullonicăi“ și „Pasajul Faunului“) — către sud.

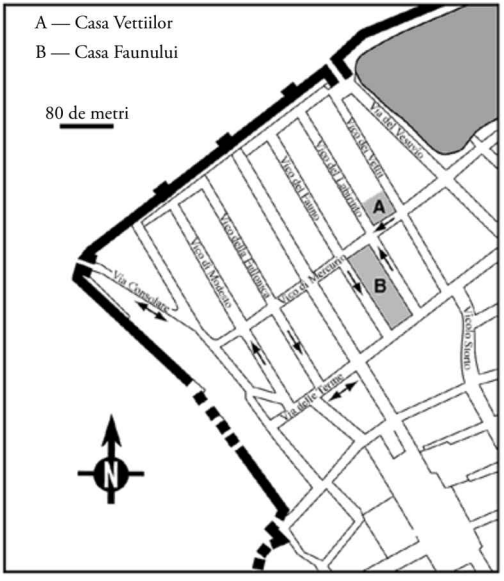


Figura 5 — Sistemul de drumuri din partea de nord-vest a orașului Pompeii: dispunerea ipotetică a străzilor cu sens unic.

Am anumite dubii în privința faptului că nivelul de sistematizare era chiar atât de rigid cum ar vrea să ne facă să credem cei mai entuziaști dintre arheologii moderni. Când aceștia scriu, pe baza unor dovezi, pe alocuri aparent contradictorii, că pe *Vico di Mercurio* se circula, inițial, în direcția opusă, dar că „a suferit o transformare dintr-o arteră de circulație orientată spre est într-una orientată spre vest“, mie, una, îmi vine greu să-mi închipui cum anume s-ar fi făcut o asemenea transformare. Cine o hotăra? Și cum ar fi fost pusă în aplicare o asemenea hotărâre? Orașele antice nu deținеau servicii de poliție rutieră, nici departamente de regularizare a traficului. Nici nu s-a descoperit vreo urmă a ceva care să fi semănat cu niște semne de circulație, într-un oraș altminteri plin de alte feluri de însemne publice. Și totuși nu încape îndoială că exista un model de direcționare a traficului, în general respectat, chiar dacă impus numai de utilizarea sa obișnuită. Urmând traseele convenite, căruțașii de la Pompeii aveau mai multe șanse de a evita blocajele totale decât dacă

n-ar fi făcut altceva decât să-şi zăngăne clopotele zgomotos şi să spere că nu venea vreun alt atelaj de după primul colţ.

Trotuarele: publice şi private

Trotuarul era linia de demarcaţie dintre universul public al străzii şi universul mai degrabă privat din spatele pragurilor diverselor locuinţe şi prăvălii — o „zonă liminală", cum o numesc arheologii, între afară şi înăuntru. La tavernele aglomerate, ale căror faţade erau îndreptate spre stradă, trotuarul făcea oficiu de preaplin pentru clienţii care „propteau tejgheaua" sau care aşteptau să fie serviţi cu mâncarea şi băutura pe care veniseră să le ia pentru acasă. Celor care mânau animale, care făceau fie livrări, fie, pur şi simplu, o pauză, precum şi vizitatorilor care soseau călare la casele mai mari, le ofereau, foarte convenabil, şi stâlpi de priponit — sau, mai curând, *găuri* de priponit animalele. Peste tot în oraş, în faţa brutăriilor, atelierelor, tavernelor şi depozitelor de tot felul, ca şi la intrările reşedinţelor particulare, se mai pot vedea şi astăzi mici găuri perforate prin marginile trotuarelor — cu sutele, dacă stăm să le numărăm.

Constituind un mister pentru arheologi, acestea erau considerate, la un moment dat, nişte puncte de fixare pentru apărătorile de soare, menite să umbrească spaţiile deschise din spatele lor — o idee sugerată, parţial, de practica din oraşul istoric Neapole de a drapa intrările prăvăliilor cu paravane de pânză. Dacă lucrurile ar fi stat aşa, trotuarele s-ar fi transformat, măcar în zilele însorite, în tuneluri temporare, umbroase, formate între prăvălii şi marginile părţilor carosabile ale străzilor, ca nişte coronamente din materiale textile. Poate că aşa se şi întâmpla. Dar o idee mult mai simplă, şi care se potriveşte mai bine cu distribuţia găurilor din trotuare, este să vedem în ele nişte locaşuri pentru priponirea animalelor (dacă nu aici, atunci unde?). Această explicaţie alternativă ar trimite la o altă imagine bizară a vieţii de stradă pompeiene: catârii furnizorilor, priponiţi la marginile străzilor înguste, erau nevoiţi să se urce pe trotuare, printre pietoni, ca să elibereze drumul în momentul în care vreo căruţă ar fi încercat să se strecoare prin aglomeraţia din acele pasaje.

Cu sau fără paravane solare, din când în când, trotuarele oraşului tot se încingeau chinuitor de la soare, chiar dacă erau case cu câte două niveluri pe ambele părţi ale străzilor, care ofereau mai multă umbră — mai ales acolo unde nivelurile superioare erau construite în cornişă, ieşind

în afară, peste cele inferioare — decât cea de care beneficiază vizitatorii străzilor în ruină de astăzi. Deloc surprinzător, unii rezidenţi şi-au luat măsuri de remediere. Peste pereţii din faţă ai unora dintre locuinţele mai vaste, erau instalate odinioară umbrare, ca nişte excrescenţe ale faţadelor, care le ofereau puţină umbră nu numai celor care intrau în reşedinţe, ci şi tuturor celor ce treceau pe acolo. Ba chiar, uneori, se instalau bănci de piatră de-o parte şi de cealaltă a intrării, tot ca să profite cineva de umbra oferită. Cine anume ne închipuim că şedea pe asemenea bănci depinde, într-o oarecare măsură, de viziunea pe care ne-o facem despre mentalitatea elitelor pompeiene. Poate că băncile erau instalate, fie şi parţial, în semn de generozitate faţă de comunitatea locală, ca locuri de odihnă pentru oricine şi pentru toată lumea. Totodată, poate că le erau destinate numai vizitatorilor care aşteptau să li se permită intrarea în reşedinţa propriu-zisă. La urma urmelor, nu e deloc dificil să ni-l închipuim pe portar ivindu-se din spatele uşilor duble de la intrare şi gonindu-i pe toţi nechemaţii care avuseseră proasta inspiraţie să se aşeze acolo nepoftiţi.

Plimbându-ne astăzi prin oraş, avem ocazia să vedem tot felul de alte exemple de proprietăţi private — şi facilităţile lor — care acaparau trotuarele. Unii locuitori transformau trotuarul din faţa caselor pe care le deţineau în rampe, care le permiteau căruţelor să acceadă, cu mare uşurinţă, înăuntru. Aceasta, cel puţin, era o metodă prin care unul dintre proprietarii unui han sau ai unei case de oaspeţi de lângă Poarta Herculaneum răspundea nevoilor clienţilor săi — le permitea să-şi aducă fără efort atelajele, bunurile şi mărfurile în siguranţa curţii sale interioare. Alţii îşi construiau intrări şi mai pretenţioase decât cele obişnuite. O proprietate vastă de la extremitatea estică a marii axe *Via dell'Abbondanza*, cunoscută astăzi sub denumirea de *Praedia* („Domeniul") Iuliei Felix, după numele femeii căreia-i aparţinea odată, avea o intrare impozantă, în trepte construite chiar pe trotuar. Pe aceeaşi stradă, dar mai sus, către For, uşile de intrare în Casa lui Epidius Rufus dădeau spre o terasă suplimentară, înaltă de peste un metru, care domina trotuarul şi aşa înălţat, ceea ce-i conferea casei propriu-zise un aer de izolare semeaţă de viaţa străzii aflate mult mai jos decât ea. Mai practici ca viziune, proprietarii Casei Vettiilor aveau înfipte un şir de borne de piatră în plină stradă, care însoţeau zidul de pe o latură a reşedinţei lor. Strada era îngustă şi nu existau trotuare care să joace rol de bariere între casă şi artera de circulaţie. Aşa că oamenii erau, probabil, îngrijoraţi de pagubele pe care le-ar fi putut produce căruţele în trecere pe acolo, dacă erau neglijent mânate.

Unele dintre aceste prelungiri peste domeniul public poate că erau făcute cu încuviinţarea consiliului orăşenesc sau a edililor locali. O mână de inscripţii vopsite, care s-au găsit pe latura exterioară a Amfiteatrului, sugerează că edilii autorizaseră ca vânzătorii ambulanţi să practice negoţul pe sub arcadele monumentelui şi le repartizaseră locurile respective: „Cu permisiunea edililor. Concesionat lui Caius Aninius Fortunatus" etc., după cum par să comunice mesajele într-o latină vagă şi fragmentară. Poate că şi cei avuţi li se adresau cu cereri similare autorităţilor. Sau poate că-şi revendicau, pur şi simplu, dreptul de a face, în linii mari, ce le trecea prin cap cu porţiunile de trotuar din faţa propriilor case.

Stăpânii caselor poate că aveau motive solide pentru care să facă asemenea presupuneri — dacă este să judecăm după anumite urme incontestabile din trotuare. Majoritatea trotuarelor din oraşe, fie antice, fie moderne, nu sunt nici pe departe atât de omogene cum îşi închipuie trecătorii ocazionali. Straturile lor au fost puse în diferite perioade; au fost reparate pe bucăţi, aplicându-se „plombe", de multe ori fără multă grijă ca plomba să se potrivească materialului din jurul ei. Această practică era utilizată în cazul unui oraş ca Pompeii la fel cum se întâmplă şi în cazul unor metropole moderne, ca Londra sau New York. Şi totuşi, la Pompeii, o privire mai atentă scoate la iveală discrepanţe mai sistematice. Pe unele străzi, trotuarele par să fi fost construite, la origini, cu diferite materiale (rocă vulcanică, piatră ponce, calcar) şi pe diferite porţiuni, în corespondenţă cu laturile din faţă ale caselor. Pe alocuri, există chiar blocuri încastrate în trotuar, care marchează liniile despărţitoare dintre o proprietate (şi trotuarul aferent ei) şi cea de alături.

Concluzia se impune de la sine. Chiar dacă erau, mai mult ca sigur, construite după planurile vreunei autorităţi municipale centrale, având lăţimea şi înălţimea stabilite în funcţie de standardele convenite, unele dintre aceste trotuare erau achitate din bani privaţi, de câte un deţinător de casă individual sau de o grupare de asemenea deţinători, alegerea materialului fiind lăsată pe seama celor care aveau să suporte costurile. Este logic să ne imaginăm că şi întreţinerea lor se făcea privatizat, într-un mod similar. Această idee se sprijină pe o lege romană, care s-a păstrat (inscripţionată în bronz şi descoperită în sudul extrem al Italiei). Legea reglementa, printre alte lucruri, întreţinerea şi repararea drumurilor şi ale trotuarelor din cetatea Romei. Principiul de bază era că orice deţinător de casă răspundea pentru porţiunile de trotuar

de pe laturile proprietății sale, iar, dacă nu le întreținea corespunzător, edilii puteau să contracteze ei înșiși lucrările de mentenanță, apoi să recupereze cheltuielile de la cei care nu se achitaseră de îndatoriri. Interesantă era o prevedere suplimentară, care-l obliga pe deținătorul unei case romane să ia toate măsurile necesare ca să nu se acumuleze apă care să-i deranjeze pe cei aflați pe strada sau străzile adiacente locuinței respectivului deținător. Nu numai pompeienii aveau necazuri cu surplusul de apă.

Oamenii de pe străzi

Până acum, oamenii care populau străzile pompeiene au fost niște figuri mai degrabă obscure. Am observat urmele trecerii lor prin lume: scrijelituri pe pereți, amprente palmare pe ghizdurile fântânilor, zgârieturi și ciobituri provocate de roțile atelajelor pe marginile trotuarelor. Dar nu i-am văzut pe acei bărbați, femei și copii la față; nu i-am văzut ocupându-se de treburile lor zilnice.

Putem, însă, să le aruncăm o privire mult mai aprofundată, grație unei succesiuni extraordinare de picturi descoperite pe Domeniul Iuliei Felix. La vremea erupției, această proprietate vastă, cu intrarea ei impunătoare, despre care am pomenit mai sus, acoperea în întregime două foste cvartale situate nu departe de Amfiteatru. Domeniul includea mai multe unități diferite: un stabiliment de băi comerciale, cu administrare privată, mai multe apartamente de închiriat, prăvălii, cârciumi și cantine, o livadă mare și o casă particulară, de dimensiuni medii. O încăpere vastă din acest complex (o curte interioară — sau atriu —, cu suprafața un pic peste 9 pe 6 metri) era decorată cu o friză pictată, la doi metri și jumătate desupra nivelului solului, care înfățișa, după toate aparențele, scene din viața Forului pompeian. Această friză a fost scoasă la lumină de săpătorii din secolul XVIII, care au transferat la muzeu aproximativ unsprezece metri din ea, sub forma unor secțiuni fragmentate, lăsând pe pereți doar câteva porțiuni. Nu avem de unde ști ce s-a întâmplat cu restul frizei, nici cât mai ocupa ea din perete (este numai o presupunere că se întindea, inițial, pe toată lungimea pereților, de jur-împrejurul atriului). Dar ne putem permite să presupunem că o bună parte a ei a fost distrusă, din cauza tehnicilor brutale cu care se făceau excavațiile pe vremea aceea.

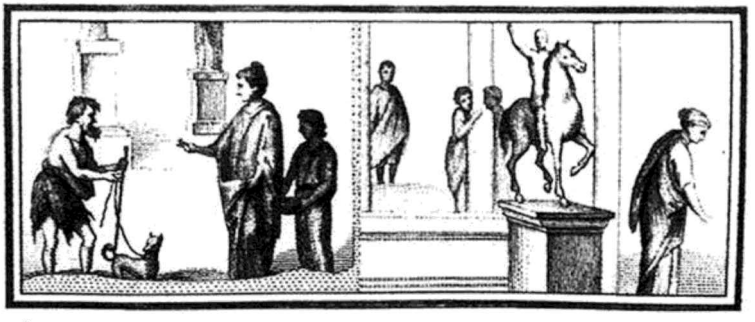
24. Această gravură de secol XVIII păstrează detaliile picturilor de-acum decolorate ale scenelor de viaţă din For. Este interesant de văzut, în spatele comercianţilor, cum vor fi fost percepute coloanele simple din colonada Forului chiar de locuitorii antici: împodobite cu ghirlande suspendate şi folosite pentru a susţine partiţii şi portiţe temporare.

Picturile sunt acum decolorate, nu glumă. Chiar şi aşa, ele oferă o imagine atât de vie pe cât ne-o puteam închipui a vieţii de pe străzile pompeiene — mai ales dacă sunt combinate cu gravuri realizate la scurt timp după ce au fost descoperite picturile, aceste reproduceri ajutând la clarificarea unora dintre secţiunile mai şterse ale picturilor. Imaginile nu sunt strict realiste, bineînţeles. Arhitectura din fundal este, mai degrabă, o versiune schiţată a colonadei pe două niveluri din For (deşi poziţia statuilor şi relaţia dintre ele şi coloane se potriveşte îndeaproape cu fragmentele păstrate pe sol). Freamătul intens din orice punct al picturilor aproape cert depăşeşte cu mult ceea ce se putea petrece acolo în realitate, chiar şi în cea mai aglomerată zi de târg. Aici nu e vorba despre viaţa cotidiană, ci despre o recreare a ei din imaginaţie — avem o scenă a străzii pompeiene, înfăţişată prin ochiul minţii unui pictor pompeian: cerşetori, negustori ambulanţi, şcolari, mâncare la minut, cucoane ieşite la cumpărături…

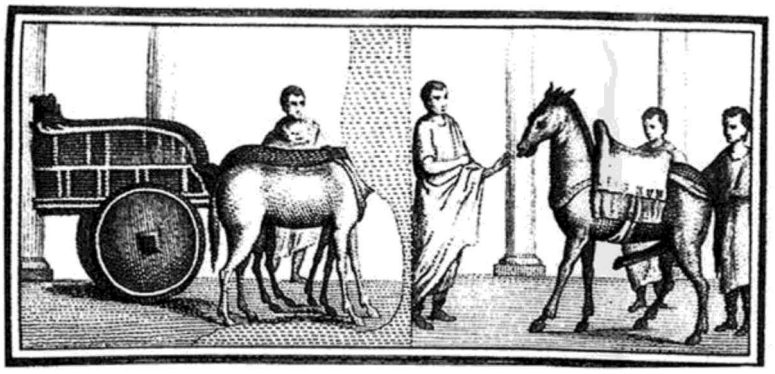
Dintr-o secţiune mai amănunţită (*v.* Ilustraţia 24), ne facem o idee despre doi comercianţi stradali aflaţi în plină activitate, cu spirite antreprenoriale diverse. În partea stângă a scenei, stă un vânzător de ustensile, toropit de oboseală; măsuţa din faţa lui este încărcată cu ciocane şi perechi de clești, pe care le-a scos din coşurile aliniate în prim-plan (sau acestea sunt niște urcioare de metal, scoase şi ele la vânzare?) Omul are şi doi clienţi: un tânăr şi un bărbat ceva mai în vârstă, care ţine coşul de cumpărături atârnat de braţ. Se prefigurează o tranzacţie. Dar, după

toate aparenţele, negustorul de unelte tocmai ce-a aţipit şi ar avea nevoie de un ghiont din partea celui din spatele lui, ca să se trezească. În partea dreaptă, un pantofar, într-o tunică de un roşu-aprins, face un comerţ mult mai activ, prezentându-şi mărfurile unui grup de patru femei şi un bebeluş, care stau pe banchetele instalate pentru clienţi. În spatele lui, încălţările pe care vrea să le vândă sunt etalate într-o manieră uimitoare pentru copistul nostru modern, din secolul XVIII, care le-a desenat plutind la semiînălţime (iar acum sunt imposibil de identificat în original). Cel mai plauzibil este că le avea etalate pe nişte rafturi de expoziţie, rezemate de coloanele din planul secund. Acestea se înşiră pe tot fundalul imaginii, cu ghirlande atârnând între ele. În dreapta, în spatele unor statui miniaturale, reprezentând nişte bărbaţi călare (probabil că erau nişte potentaţi locali, fiindcă împăraţilor li s-ar fi rezervat amplasamente mult mai avantajoase), spaţiul dintre coloane este închis cu o poartă. Această multitudine de amănunte vine ca un antidot numai bun la felul auster, netulburat, lipsit de viaţă, în care se înfăţişează astăzi colonada respectivă.

25. Vânzători şi cumpărători. În partea stângă, două femei se tocmesc pentru vânzarea unui material textil; în partea dreaptă, un bărbat, care a venit la cumpărături cu fiul său, achiziţionează o cratiţă.



26. În timp ce o femeie îi dă de pomană unui cerşetor zdrenţăros (cu un câine), în fundal, doi copii se joacă „Cucu-Bau!" în jurul unei coloane. În prim-plan, una dintre multele statui care împânzeau Forul.

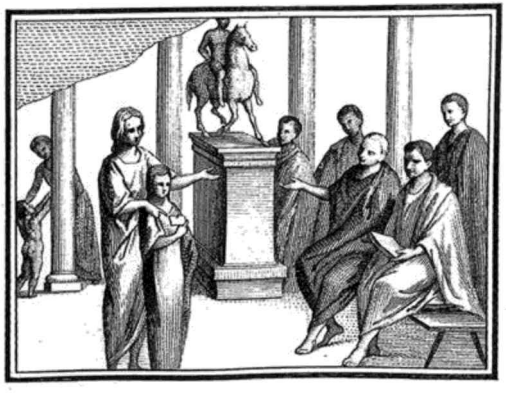


27. Metode de transport. În partea dreaptă, un asin sau catâr este încărcat cu o șa grea (de notat că nu are scări). În partea stângă, se vede genul de car întâlnit odinioară pe străzile orașului.

În privința vânzărilor și cumpărărilor, ni s-au păstrat o mulțime de alte viniete. Într-o secțiune (*v.* Ilustrația 25), două femei și doi negustori se tocmesc pentru niște bucăți de țesătură; un bărbat (unul dintre destul de puținele personaje din aceste picturi care apar îmbrăcate în togă — deși e roșie, nu albă) alege o cratiță din metal, iar fiul său duce coșul de cumpărături; și un brutar servește doi bărbați din ceea ce pare a fi un coș cu chifle. În altă parte, la umbra unei arcade, un zarzavagiu are la vânzare o splendidă colecție de smochine, iar un distribuitor de alimente și-a montat un mangal și este ocupat să vândă băuturi sau gustări calde. Pictorul nu a reprezentat, însă, numai activități comerciale. Ici și colo, apare și viața celor de jos (*v.* Ilustrația 26): o doamnă elegantă, însoțită de un sclav ori de un copil, pare să-i ajute pe cei fără adăpost, oferindu-i bani unui cerșetor foarte zdrențăros, alături de care stă un câine. Și sunt mai multe referințe la circulația de pe străzile pompeiene, sub forma unor catâri și care (*v.* Ilustrația 27). Dat fiind că, așa cum am văzut, Forul era o zonă rezervată pietonilor, să fi reprezentat acel car o licență artistică? Sau, poate, existau modalități — de exemplu, instalarea de rampe deasupra treptelor — prin care li se putea permite mijloacelor de transport pe roți să pătrundă în For cu anumite prilejuri sau în anumite momente ale zilei?

Și politica locală juca un rol semnificativ în această viziune asupra vieții pompeiene. Într-o scenă (*v.* Planșa VII), câțiva bărbați citesc o lungă înștiințare publică, scrisă pe o tăblie ori pe un sul de papirus, care fusese prinsă peste bazele a trei alte statui ecvestre (de astă dată, probabil,

membri ai casei imperiale, înfățișați ca eroi militari). În altă parte, s-ar zice că se discută o chestiune de ordin juridic (*v.* Ilustrația 28): doi bărbați, îmbrăcați în togi, stau așezați și par foarte concentrați, ascultând ce le spune o siluetă care stă în picioare — adeseori identificată ca fiind o femeie, deși trăsăturile îi sunt mult prea șterse pentru ca sexul personajului să fie stabilit cu certitudine. El sau ea susține un anume punct de vedere, gesticulând către o tăblie ținută de o fetiță care stă tot în picioare, în față. Este imposibil de spus dacă, așa cum au considerat unii, această fetiță este chiar subiectul chestiunii juridice discutate (o speță de tutelă, eventual) sau dacă nu joacă decât rolul utilitar de a susține respectiva tăblie. În spate, se zărește încă una dintre omniprezentele statui ecvestre.



28. Doi bărbați așezați pe o bancă sub colonada Forului discută, posibil, o chestiune legală. Alți trei bărbați, aflați în spatele celor doi, privesc desfășurarea lucrurilor cu destulă atenție, dar în fundal are loc o scenă mai degrabă familială: un copilaș pompeian îi cere mamei sau bonei să-l ia în brațe.

Dar cea mai frapantă dintre toate secțiunile este cea care înfățișează o scenă dintr-o școală din Pompeii (*v.* Ilustrația 29). O enigmă de la nivelul arheologiei orașului a fost aceea legată de cum și unde erau educați copiii. Ni s-au păstrat o mulțime de dovezi ale capacității de a scrie și ale faptului că oamenii erau alfabetizați (chiar și alfabete scrijelite pe pereți, la înălțimea unor copii, ca exerciții de scriere), dar, în ciuda tuturor identificărilor neplauzibile și excesiv de optimiste, nu s-a găsit nici urmă de vreo școală propriu-zisă. Explicația este că școlile romanilor nu funcționau în mod regulat, în sedii construite special în acest scop, ci elevii și învățătorii lor se așezau în orice loc convenabil, unde aveau suficient spațiu și destulă umbră. La Pompeii, un asemenea loc era, mai mult ca sigur, acel teren viran — sau teren de exerciții fizice (*palaestra*) — de lângă Amfiteatru. Pentru că aici, pe una dintre coloanele care formează colonada, și-a inscripționat un învățător recunoștința pentru plata primită și, cu subînțeles, frustrarea pentru facturile rămase încă neplătite: „Cei care

mi-au plătit onorariile școlare să capete de la zei tot ce-și doresc". Unii arheologi au presupus chiar că lista de nume și sumele de bani scrijelite pe aceeași coloană erau, de fapt, un fel de chitanțe ale bietului învățător.

Seria de picturi de pe Domeniul Iuliei Felix reprezintă o lecție în plină desfășurare sub colonada Forului. Un bărbat cu o bărbuță ca de țap, îmbrăcat cu o pelerină, pare să supravegheze trei elevi, care stau cu tăbliță de scris pe genunchi. Alți elevi sau, poate, însoțitorii copiilor privesc de sub coloane la ce se întâmplă la clasă. Ceea ce nimeni din grupul respectiv nu pare să observe este scena chinuitoare din dreapta: unui băiat i-a fost ridicată până peste șolduri tunica, dezvelindu-i astfel bucile (sau chiar a fost despuiat până n-a mai rămas decât cu o acoperitoare de vintre — pictura inițială a devenit neclară). Suspendat pe spinarea unui alt băiat, în timp ce un al treilea îi ține strâns picioarele, elevul primește o bătaie zdravănă cu bățul. Pare a fi o formă deosebit de brutală de a-l pedepsi, chiar și după standardele dure ale trecutului recent, iar poziția stranie, neajutorată, în care este ținut nu face decât să accentueze cruzimea disciplinării. Și totuși, interesant este că se poate foarte bine ca tocmai aceasta să fi constituit maniera firească de a pedepsi cu bătaia în Antichitate. O poezie ușurică de-a lui Herodas, un poet grec din secolul III î.e.n., evocă încercarea unei mame de a-și aduce pe calea cea bună fiul netrebnic, pe nume Kottalos, care și-a neglijat studiile în favoarea jocurilor de noroc. Ea se înțelege cu învățătorul să-i dea băiatului o bătaie bună — iar descrierea felului în care ceilalți băieți îl ridică pe bietul Kottalos pe umeri seamănă izbitor de bine cu ceea ce vedem în această imagine.

29. Corecție dură într-o clasă de la Pompeii. Un școlar găsit vinovat încasează o ciomăgeală, în timp ce restul clasei își vede, preocupată, de lucru, fiecare elev stând cu privirile ațintite asupra propriei tăbliță.

Oricât ar fi de ștearsă ori de fragmentată acum, friza furnizează tot felul de informații prețioase despre cum putem începe să repopulăm

peisajul urban pompeian — și nu doar cu bărbați înveșmântați în togi albe (dintr-aceștia fiind chiar relativ puțini). Ea ne ajută să ne imaginăm copiii la lecții, cerșetorii milogindu-se pentru bani, comercianții cu prăvălii și negustorii ambulanți de toate felurile sau oficialitățile locale văzându-și de treburile curente. Femeile sunt evidențiate și ele, ieșite pe străzi fie singure, fie însoțite de copiii lor, tocmindu-se, conversând, cumpărând sau chiar împărțindu-și prea-plinul cu cei mai puțin avuți decât ele. În plus, picturile evocă tot ce înseamnă culoarea, zarva și aglomerația unei vieți urbane de care avem tendința să uităm când ne holbăm la ruinele pustii de astăzi: veșmintele viu colorate, mesele și mangalurile portabile, coșurile de nuiele, ghirlandele și statuile aflate la tot pasul. Conform unor estimări, la începuturile Romei imperiale, populația imperiului nu depășea numărul statuilor decât în proporție de doi oameni la o statuie — ceea ce ar însemna un total de circa jumătate de milion de statui la o populație de un milion de oameni. La Pompeii, nu exista nici pe departe o asemenea concentrație de sculpturi. Și totuși, viața Forului de aici se desfășura sub privirile scrutătoare ale unor bărbați de bronz (ori de marmură), împărați vii sau morți, odrasle imperiale sau notabilități locale.

Orașul care nu doarme niciodată

În anul 6 î.e.n., împăratul Augustus a fost chemat să judece un caz complicat din orașul grecesc Cnidus. Doi rezidenți de acolo, pe numele lor Eubulus și Tryphera, fuseseră tulburați, noapte de noapte, de o grupare de bătăuși locali care le „asediaseră" casa. În cele din urmă, ajunși la capătul răbdărilor, îl puseseră pe unul dintre sclavii lor să-i alunge pe asediatori, turnându-le în cap conținutul unei oale de noapte. Dar lucrurile luaseră o întorsătură gravă: sclavul scăpase din mâini ţucalul, care căzuse în capul unuia dintre turbulenți și-l omorâse. Autoritățile cnidiene ajunseseră la concluzia că se cuvenea ca Eubulus și Tryphera să fie acuzați de omor prin neglijență, dar împăratul s-a plasat de partea celor doi, văzându-i ca pe niște victime îndelung suferitoare ale unui comportament antisocial. Judecata pronunțată de el a fost inscripționată public într-un oraș din apropiere — așa am ajuns noi să o cunoaștem în prezent.

Indiferent care vor fi fost bunele și relele acestui caz (iar unii savanți au suspectat că Eubulus și Tryphera poate că nu erau chiar atât de nevinovați

pe cât îi găsise împăratul), avem aici una dintre foarte puținele ocazii — lăsând la o parte hiperbola poetică a lui Iuvenal despre Roma — de a ne face o idee despre cum va fi arătat un oraș antic „oarecare" pe timp de noapte: neluminat, nepăzit de nimeni, destul de înfricoșător. În ce măsură arătau la fel și străzile din Pompeii după apusul soarelui?

O imagine a orașului Pompeii nocturn era dată, probabil, de faptul că și străzile principale erau cufundate în beznă. Deși romanii făceau eforturi considerabile pentru a-și lumina cetatea — și lumea lor, în general — pe timp de noapte (așa cum demonstrează miile de lămpi de bronz și de ceramică descoperite la Pompeii, în care se ardea ulei), rezultatele erau, în cel mai bun caz, niște peticeli. Majoritatea oamenilor își duceau viețile în funcție de lumina zilei, între răsăritul și apusul soarelui. Hanurile și cârciumile își serveau mușteriii și la orele înserării, fiind luminate parțial de lămpi atârnate deasupra intrărilor fără uși; în unele cazuri, locurile în care erau fixate mai sunt încă vizibile. Ba chiar, un afiș electoral — poate un exemplu de „antipropagandă", poate nu — îi oferea sprijinul „băutorilor întârziați" unui candidat anume la o funcție publică: „Toți băutorii întârziați îi fac galerie lui Marcus Cerrinius Vatia, ca să ajungă edil". Dar casele mari își ferecau porțile și se înfățișau dinaintea lumii exterioare ca

30. Prăvălie închisă? Deschiderile largi puteau fi baricadate cu obloane de lemn, solide. Acest mulaj în ghips după o succesiune de obloane de pe *Via dell'Abbondanza* demonstrează cum putea funcționa secțiunea din partea dreaptă, ca o ușiță pe care se putea intra sau ieși după închiderea prăvăliei.

niște ziduri sumbre și neatrăgătoare, ici și colo străpunse de câte o ferestruică. Prăvăliile și atelierele se închideau și ele, fiind asigurate cu obloane ale căror scobituri se mai văd și astăzi în praguri, la fel cum se mai văd urme ale scândurilor acestora. Fără iluminare stradală, cu trotuarele inegale, cu pietrele de trecere așezate neregulat și cu mizeria omniprezentă, pietonii — chiar și înarmați cu câte o lampă portabilă, și cu ce lumină mai dădea luna — își asumau riscuri când se aventurau noaptea pe străzi.

Dar exista viață pe străzi și noaptea, plus mult mai multă gălăgie și forfotă prin oraș decât pare să indice întunecimea deprimantă. Pe lângă lătrăturile câinilor și răgetele catârilor, mai erau și oameni care munceau. De exemplu, este cert că, în anumite situații, cei care scriau anunțurile pentru următorul spectacol cu gladiatori din Amfiteatru sau afișele electorale prin care se cerea sprijin pentru cutare sau cutare candidat la o funcție publică locală se achitau de sarcini pe timpul nopții. Un asemenea scriitor, Aemilius Celer, care a inscripționat o reclamă, anunțând luptele a treizeci de perechi de gladiatori după cinci zile, și-a semnat grijuliu lucrarea: „Aemilius Celer a scris acest anunț de unul singur, la lumina lunii". Totuși, probabil că o asemenea activitate solitară nu constituia norma. Un anunț inscripționat sus de tot, pe un zid, prin care se cerea sprijin pentru Caius Iulius Polybius la următoarele alegeri, includea și o glumă adresată de autorul inscripției colegului său de echipă: „Purtător de opaiț, nu răsturna scara". De ce preferau să lucreze după lăsarea întunericului? Poate fiindcă uneori afișau asemenea inscripții fără aprobare sau în locuri nepermise (dar nu întotdeauna — de ce și-ar mai fi trecut numele?). Poate că era mai convenabil să-și vopsească mesajele când erau mai puțini oameni în jur, care puteau fie să le tulbure munca, fie să le răstoarne scările.

Poate că erau și mult mai multe vehicule, care se fâțâiau în sus și-n jos pe străzi noaptea, decât ne închipuim la prima vedere. În același document în care erau enumerate regulile de întreținere a trotuarelor în cetatea Romei, se găseau și regulile după care vehiculele pe roți puteau intra în Roma. Deși erau cuprinse acolo tot felul de excepții (căruțele folosite în lucrările de construcții ale templelor, pentru a îndepărta molozul de la șantierele publice unde se făceau demolări sau cele folosite pentru desfășurarea de ritualuri importante), principiul de bază era că vehiculele pe roți aveau interdicție să circule prin cetate de la răsăritul soarelui până la cea de-a zecea oră a zilei — adică, dat fiind că ziua era împărțită în douăsprezece ore, până spre sfârșitul după-amiezii sau la primele ore ale serii.

Altfel spus, pe întuneric aveai cele mai multe șanse să dai peste căruțe pe străzile Capitalei. Într-adevăr, pe lângă felul în care se plânge de obiectele care cad și de felul în care puteai fi jefuit, Iuvenal avea de spus câteva lucruri usturătoare și despre gălăgia pe care o provoca traficul de noapte.

Nu putem fi siguri că aceste reglementări se aplicau, exact în aceiași termeni, și la Pompeii, cu toate că putem presupune, fără teama de a greși, că mai mult sau mai puțin aceleași funcționau și aici. După cum nu putem fi siguri nici de rigoarea cu care aceste reglementări erau puse în practică. Una este o lege, și cu totul altceva să ai voința sau resursele de a veghea ca ea să fie aplicată. (Și nu trebuie uitat că un car apărea pe o friză din For, într-o scenă care, cu siguranță, nu avea niciun motiv să se petreacă pe timp de noapte...) Chiar și așa, există o probabilitate rezonabilă ca, în bună măsură, vehiculele pe roți, ale căror administrare și control am încercat să le explorăm în capitolul de față, vor fi apărut pe cele mai multe străzi și după căderea întunericului. Odată cu lătratul câinilor, cu tărăboiul „băutorilor întârziați", cu fluierăturile și zeflemelele vopsitorilor de anunțuri, trebuie să ne imaginăm și huruitul căruțelor, zăngănitul clopoțeilor de la hamuri, scrâșniturile armăturilor de fier ale roților care se frecau de marginile trotuarelor sau ale pietrelor de trecere. Literalmente, era un oraș care nu dormea niciodată — și unde nu era niciodată liniște.

CAPITOLUL III

Casă și cămin

Casa Poetului Tragic

În cartea *Ultimele zile ale orașului Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton, publicată în 1834 și devenită un roman clasic al genului prozei despre dezastre, o pereche de îndrăgostiți, Glaucus și Ione, reușesc să scape din orașul condamnat. Pe sub ploaia de material vulcanic, ei sunt conduși către o zonă sigură de o tânără sclavă nevăzătoare, care este obișnuită să-și găsească drumul prin Pompeii pe întuneric. Tragedia face — deși este convenabil pentru intriga romanului, fiindcă și ea este îndrăgostită de Glaucus — ca tânăra sclavă să se înece, după ce-i fură un singur sărut celui pe care-l iubește. Glaucus și Ione se stabilesc, într-un târziu, la Atena, unde se convertesc la creștinism și trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți.

Motivul pentru care *Ultimele zile...*, una dintre cele mai vândute cărți ale secolului XIX, a prins atât de bine la public a fost, în parte, povestea ei de dragoste plină de culoare: vulcanul nu era singura problemă a iubiților — în zilele premergătoare erupției propriu-zise, ei se confruntă cu tot felul de piedici, de la reaua-voință a unui preot egiptean, până la faptul că sunt întemnițați fără vină. În egală măsură, a fost vorba și despre mesajul moral pe care-l transmite cartea, subliniind depravarea lumii păgâne, din care Glaucus și Ione ajung să scape. Dar primirea care i-a fost rezervată s-a datorat, în mod semnificativ, și fundalului arheologic însuflețit, atent documentat, care includea un spectru larg, de la Amfiteatru la terme și de la For la locuințele particulare. Bulwer-Lytton se inspirase copios din

cartea *Pompeiana*, de Sir William Gell, primul ghid cuprinzător, în limba engleză, al sitului arheologic de la Pompeii — ba chiar îi dedicase romanul său lui Gell însuși.

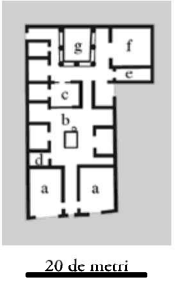
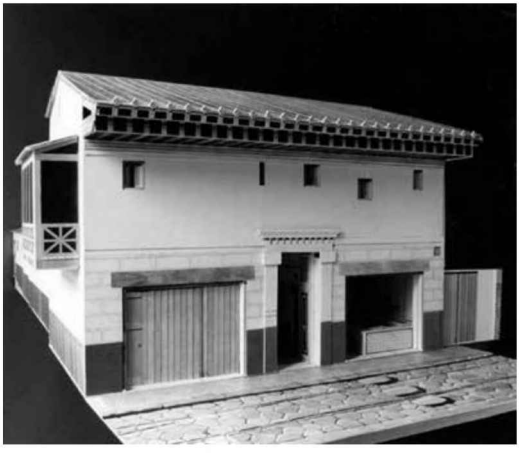


Figura 6 — Casa Poetului Tragic. Vizitatorii pătrundeau în această casă printre două prăvălii (a), pe un coridor îngust, care ducea în atriu (b), cu ghereta portarului (d). Dincolo de *tablinum* (c), cu mozaicul său înfățișând actori la repetiție (v. Planșa XVII), se afla grădina (g). Către aceasta se deschideau un *triclinium* (f) și o bucătărie (e).

Locuința personajului Glaucus avea la bază Casa Poetului Tragic, o proprietate mică, dar cu decorațiuni splendide, scoasă la lumină în 1824 (*v.* Figura 6). Aceasta a devenit rapid celebră, ca o ilustrare ideală a vieții casnice pompeiene, și a fost descrisă foarte amănunțit în ghidul *Pompeiana*. Câțiva ani mai târziu — în parte, fără nici un dubiu, grație faimei suplimentare pe care i-a conferit-o menționarea ei în cealaltă carte, *Ultimele zile…* —, Casa a fost luată drept model pentru așa-numita „Curte pompeiană" de la Crystal Palace (Palatul de Cristal), un loc uriaș de petrecere a timpului liber, care combina expozițiile de tip comercial cu cele muzeale și care a fost deschis la periferia Londrei, la Sydenham, în 1854 — o stranie viață de apoi pentru o casă făcută una cu pământul de erupția Vezuviului, cu aproape optsprezece secole înainte. Casa Poetului Tragic a fost reconstituită, mai mult sau mai puțin fidel, în cadrul Palatului de Cristal, iar menirea ei inițială — destul de potrivită, dată fiind imaginea familială pe care o avea — a fost aceea de a servi drept ceainărie pentru vizitatori. Până la urmă, în desfășurarea evenimentului, lucrurile s-au schimbat, și singurul vizitator care a stat acolo să-și ia ceaiul în mod oficial a fost regina Victoria. În Franța, una și aceeași casă s-a bucurat de o imitație de secol XIX mult mai exclusivistă, socialmente vorbind. Amenajarea interioară a conacului de pe *rue* Montaigne, în Paris, unde prințul Jérôme-Napoléon* și prietenii săi aristocrați se distrau dându-se drept romani îmbrăcați în togi, era inspirată, și ea, tot de Casa Poetului Tragic.

* Jérôme-Napoléon Bonaparte (1784-1860), fratele mai mic al lui Napoleon I, a fost rege al Vestfaliei între 1807 și 1813, iar din 1816, după detronarea definitivă a împăratului, a purtat titlul de prinț de Montfort.

Rămășițele excavate ale casei respective se află în colțul de nord-vest al sitului de la Pompeii, între Poarta Herculaneum și For — exact peste drum de unul dintre principalele stabilimente de băi publice și destul de aproape, la numai două cvartale de mici dimensiuni, de marea Casă a Faunului. Denumită astfel când a fost scoasă la lumină, după una dintre picturile sale murale — despre care s-a crezut atunci că înfățișa un poet tragic recitându-și scrierile în fața unui grup de ascultători (dar acum reidentificată ca fiind scena mitică în care Admetus și Alcestis* ascultă când li se citește o profeție) —, casa a fost construită în forma ei actuală la sfârșitul secolului I î.e.n. Decorațiunile care au supraviețuit, inclusiv o suită remarcabilă de picturi murale înfățișând scene din mitologia și literatura Greciei antice, sunt ceva mai târzii, rezultate ale unei renovări substanțiale întreprinse cu un deceniu și ceva înaintea erupției. La câțiva ani după descoperirea lor, cele mai multe scene cu figuri au fost extrase și duse la Muzeul de Arheologie din Napoli, ceea ce a lăsat niște cicatrice deloc atrăgătoare pe pereții casei. Ce a rămas pe loc — modelele de încadrare și coloratia generală a pereților — este acum oribil de pălit, în ciuda faptului că totul a primit un acoperiș în anii 1930, care să protejeze rămășițele de acțiunea intemperiilor. În mod evident, efectul nu mai e nici pe departe la fel de uimitor cum era când s-a făcut descoperirea inițială. Acestea fiind zise, putem și în continuare să reconstituim cu destulă încredere imaginea și organizarea din Antichitate a casei, precum și să ne



31. Reconstituirea fațadei de la Casa Poetului Tragic. Având una dintre prăvălii închisă și doar câteva ferestruici la nivelul de deasupra lor, aspectul este mai curând auster. Balconul ieșit în afară, de pe latura casei, reprezenta o caracteristică mult mai răspândită a arhitecturii pompeiene decât ne-am închipui în ziua de astăzi; fiind construite din lemn, puține asemenea ieșituri s-au păstrat.

* Admetus era unul dintre argonauți și a luat parte la vânătoarea mistrețului din Caledonia. Soția lui, Alcestis, și-a iubit soțul atât de mult, încât s-a oferit să-l înlocuiască în moarte.

facem o idee despre fabuloasa impresie pe care le-a făcut-o vizitatorilor din secolul XIX.

Fațada casei dinspre strada principală (*v.* Ilustrația 31) este dominată de două prăvălii, bine așezate pentru atragerea clienților de la băile publice de peste drum (de fapt, niște pietre de trecere sunt și ele amplasate strategic de-a curmezișul drumului, chiar în fața prăvăliilor). Nu putem ști ce se vindea în ele. În cea din partea stângă, au fost descoperite niște bijuterii prețioase: cercei, brățări, coliere, inele de aur cu perle. Dar nu erau suficiente pentru a demonstra, cum au sugerat unii arheologi, că acolo s-ar fi aflat un magazin de desfacere a bijuteriilor de înaltă clasă (cele câteva obiecte, la urma urmelor, puteau reprezenta conținutul unei casete pentru bijuterii, care nu ni s-a păstrat). Ferestre erau puține, iar atâtea câte erau, și acelea mici, se aflau la etajul de sus, cu mult deasupra nivelului ochilor. Între cele două prăvălii era intrarea în casă, o poartă impunătoare, înaltă de peste trei metri, prevăzută (așa cum se poate deduce din găurile pentru pivoți de pe ambele laturi ale pragului) cu niște uși duble. Pe partea stângă a intrării, niște vopsitori de inscripții amplasaseră un anunț de sprijin pentru Marcus Holconius, care candida la funcția de edil, și pentru Caius Gavinius. E de presupus că acest lucru se făcuse la inițiativa — sau măcar cu permisiunea — proprietarului casei; dacă nu, era vorba despre o cu totul nerușinată utilizare a stâlpului ușii respectivului.

Aici, ușile propriu-zise nu au supraviețuit, dar, în cazul altor case, în diverse puncte, s-a dovedit posibilă realizarea unor copii ale lor, prin aceeași tehnică utilizată la reconstituirea trupurilor victimelor — s-a umplut cu ipsos golul rămas în urma descompunerii materialelor biologice. După aceste copii, avem ocazia să ne formăm o impresie puternică, mai degrabă intimidantă, cum că se constituiau într-o barieră masivă de lemn, cu întăriturile de metal și cu ghinturi de bronz, care separau casa propriu-zisă de lumea din afară. Nu poate să fi existat o necesitate practică pentru amplasarea unor porți splendide, dar atât de voluminoase și de solide. Rolul lor acolo era să creeze un impact vizual asupra vizitatorilor și trecătorilor — erau, în egală măsură, niște obiecte de fală și o barieră de ordin fizic.

Nu se punea problema ca ușile să fi stat închise mereu, bineînțeles. Noaptea, cu siguranță, izolau casa și toate activitățile dinăuntrul ei de lumea străzii. Ziua, în schimb, probabil că rămâneau adeseori deschise, îngăduind o privire către interior. Dacă nu așa stăteau lucrurile, atunci

una dintre cele mai emblematice imagini legate de Casa Poetului Tragic n-ar fi avut nici un rost. Pentru că, imediat dincolo de prag, și dincolo de gaura de drenaj pentru surplusul de apă, care trebuie să se fi revărsat uneori dinăuntrul casei, în holul de la intrare, se află și astăzi înfățișarea memorabilă în mozaic a unui câine, cu colții dezgoliți și gata să se repeadă, numai că e legat cu lanț (*v.* Ilustrația 32). Pentru cine nu pricepe aluzia, câinele este însoțit de cuvintele *CAVE CANEM* („Păzește-te de câine"). Toate acestea nu s-ar fi văzut, dacă ușile din față n-ar fi stat larg deschise.

32. La intrarea din față a Casei Poetului Tragic, marcată aici de cele două locașuri de fixare ale ușilor, se afla un mozaic, reprezentând un câine de pază, sub labele căruia scria: *CAVE CANEM* — „Păzește-te de câine". Gaura de formă rotundă situată în centru era un orificiu de drenaj, pompeienii fiind întotdeauna foarte conștienți de relația lor cu apa.

Sunt și alte asemenea inscripții de avertizare la Pompeii, care scrise cu vopsea, care încrustate în mozaic, la care se adaugă mulajul în ghips al unui câine în mărime naturală, care a murit încă legat cu lanțul de stâlpul său de pripon. Despre una dintre ele, de fapt, vorbește și romanul *Satyricon*, scris de Petroniu pe vremea domniei împăratului Nero. O mare parte din carte s-a pierdut ori se păstrează numai sub formă de fragmente, dar acțiunea din partea cea mai cunoscută și cel mai bine păstrată se desfășoară într-un oraș de undeva din proximitatea Golfului Neapole și înfățișează o cină oferită de un fost sclav pe nume Trimalchio — un ins de o bogăție uimitoare, dar de un gust câteodată de-a dreptul grotesc. Atunci când naratorul din roman și prietenii săi ajung în pragul casei lui

Trimalchio, primul lucru pe care le cad ochii este un anunț fixat chiar lângă ușă: „Nici un sclav nu părăsește reședința fără permisiunea stăpânului. Pedeapsa: 100 de lovituri de bici" (frumoasă interdicție din partea unuia care a fost el însuși sclav odată). Pe urmă, dau peste un portar într-o costumație extravagantă, de un verde-aprins, cu un brâu de culoarea vișinei, care păzește intrarea, în timp ce dezghioacă boabe de mazăre din păstăi într-un castron de argint; iar o coțofană într-o colivie de aur, atârnată chiar peste prag, îi salută pe vizitatori, cântându-le. Dar elementul cu adevărat șocant abia urmează: „Mai-mai să cad pe spate și să-mi rup un picior — explică naratorul —, când am văzut pe mâna stângă, îndată după ce am intrat, nu departe de ghereta portarului, un câine uriaș, legat de-un lanț... pictat pe perete. Iar deasupra lui scria cu litere de-o șchioapă: *CAVE CANEM* — PĂZEȘTE-TE DE CÂINE". În prima clipă, omul confundă câinele pictat cu unul adevărat; este prima dintr-o suită de multe situații de la petrecerea lui Trimalchio în care musafirii nu știu prea bine dacă să-și creadă sau nu ochilor.

Ar fi periculos totuși ca romanul fantastic al lui Petroniu să fie luat prea literal drept un ghid al vieții cotidiene din orașul antic Pompeii. El oferă însă, prin scena evocată, o sugestie pentru felul în care am putea reconstrui propria noastră scenă, de la intrarea în Casa Poetului Tragic. Ușile erau, foarte probabil, larg deschise cea mai mare parte a zilei. Dar siguranța casei nu avea cum să fie lăsată numai în seama câinelui de pază înfățișat în mozaic, oricât de fioroasă și de veridică ar fi fost reprezentarea lui, nici măcar în seama câinelui real semnalat de imaginea respectivă (cum era și cel pe care Trimalchio îl aduce mai târziu la petrecerea oferită de el, cu consecințe previzibile și perturbatoare). Aproape cu siguranță exista și un portar, chiar dacă îmbrăcat ceva mai modest decât al lui Trimalchio, care stătea cu ochii pe cine trecea pe dinaintea ușilor deschise. Adevărul este că, imediat după ce se trecea de pragul acelor uși, sub scară, o cămăruță cu podeaua neșlefuită a fost identificată experimental drept ghereta portarului.

Vizitatorii care treceau pragul casei ajungeau pe un culoar vopsit odinioară în culori luminoase — acum se mai vede prea puțină culoare —, motiv pentru care este cu atât mai prețioasă. Pe acest culoar, dinspre fiecare dintre cele două prăvălii din față, se deschide câte o ușă îngustă, ceea ce sugerează că deținătorul casei, cine va fi fost el, era îndeaproape conectat cu aceste două stabilimente comerciale; chiar dacă nu era cel care le administra direct, probabil că era proprietarul lor și încasa profiturile.

Viziunea modernă, cel puţin, aceasta e. Observatorii de mai demult au fost lăsaţi perplecşi de felul în care erau aranjate lucrurile. În lipsa oricăror balamale şi armături vizibile, chiar dacă existau cele două deschideri largi, tipice unor prăvălii, Gell şi-a pus problema dacă nu cumva cele două spaţii nu erau deloc prăvălii, ci simple adăposturi pentru sclavi. Bulwer-Lytton a venit cu o altă idee: cele două spaţii ar fi fost menite, după el, „primirii acelor vizitatori care nici prin rang, nici prin familiaritate nu se încadrau în categoria celor primiţi în interiorul casei". Minunate idei, doar că erau, mai mult ca sigur, greşite.

La capătul culoarului, ajungeai în casa propriu-zisă, dispusă în jurul a două curţi deschise (*v.* Planşa VIII). Prima dintre ele, atriul, era şi ea bogat decorată, inclusiv cu şase picturi murale de mari dimensiuni, care înfăţişau scene din mitologia greacă. În centru, acoperişul avea o deschidere amplă, sub care se afla un bazin unde se adunau apele ploilor şi de unde se scurgeau într-un puţ adânc. Pe ghizdul puţului, se mai văd şi astăzi şanţurile adânci săpate de frânghiile cu care se scoteau găleţile pline cu apă din străfundurile acestuia. O serie de încăperi — majoritatea mici, unele zugrăvite, şi ele, în culori vii — dădeau direct în atriu; şi pe-o parte, şi pe cealaltă, erau trepte care duceau la ce se va fi găsit la etaj. Dincolo de atriu, se afla o grădină, mărginită pe trei laturi de o colonadă umbroasă (această dispunere se numea „peristil" — adică, „înconjurat de coloane"), cu şi mai multe camere, inclusiv o bucătărie şi o latrină, care dădeau în grădină. Pe una dintre coloane, în două locuri, era scrijelit numele „Aninius" — deţinătorul casei, au sugerat unii arheologi; dar se putea, la fel de bine, să fi fost un prieten, o rudă, un musafir plictisit, care avea timp de pierdut, sau poate numele persoanei de suflet a cuiva, inscripţionat cu inima încărcată de iubire. Peretele din spate al peristilului avea construit pe el un mic altar şi continua tema grădinii, în sensul că era, practic, acoperit cu picturi creatoare de iluzii optice (astăzi, complet dispărute), care înfăţişau împletituri şi frunzişuri (*v.* Planşa IX). În colţul cel mai din spate, o altă uşă se deschidea către aleea de pe una dintre laturile casei.

Nu ştim ce plante şi animale erau în această grădină (deşi carcasa unei broaşte ţestoase, care era, probabil, animalul preferat al gospodăriei, acolo a fost descoperită). Dar noile tehnici, dezvoltate la mulţi ani după 1824, precum analiza seminţelor şi a polenului sau excavarea cu grijă, turnând ipsos în cavităţile rădăcinilor, le-au permis arheologilor să reconstruiască, la nivelul unor detalii foarte precise, grădinile altor case. Grădina care ţinea de Casa lui Iulius Polybius (în care au fost găsite

rămăşiţele fetei însărcinate), care era de circa două ori mai mare decât cea a Casei Poetului Tragic, s-a dovedit a fi, mai degrabă, o livadă năpădită de buruieni decât o înşiruire ordonată, elegantă, de straturi de flori, cum ne imaginăm adesea. Într-un spaţiu de circa 10 pe 10 metri, erau cinci copaci de mari dimensiuni, inclusiv un smochin (dacă judecăm după multele smochine carbonizate care au fost descoperite), un măslin şi diverşi arbori fructiferi — măr, păr sau cireş. Unii erau atât de stufoşi, încât aveau nevoie de araci care să le sprijine crengile. Erau şi înalţi: săpătorii au descoperit, pe suprafaţa solului, amprenta unei scări, lungi de opt metri, probabil folosită la culesul fructelor. Chiar şi aşa, deţinătorii casei îngrămădiseră mai multe în grădină. La umbra crengilor încărcate cu fructe creşteau alţi copaci mai mici, arbuşti şi tufe, plus că mai erau alţi opt arbori sprijiniţi de spaliere — sau cel puţin aşa sugerează modelul găurilor de cuie —, de peretele vestic al grădinii. Fragmentele de teracotă din jurul rădăcinilor acestora demonstrează că fuseseră iniţial crescuţi în ghivece mari, apoi replantaţi. Poate că erau nişte specii mai degrabă exotice, care necesitau o îngrijire timpurie mai atentă, cum ar fi lămâii. Cu siguranţă era destul de întunecat şi de umbros în acea grădină, pentru ca mediul să fie convenabil pentru ferigile ale căror spori au fost descoperiţi în cantităţi mari, la marginile incintei.

Alte grădini interioare ale caselor erau mult mai simetrice şi mai decorative. La numai câteva uşi distanţă de Casa lui Iulius Polybius, a fost scoasă la lumină recent o grădină cu peristil, care avea straturi de flori, cu grijă dispuse geometric şi despărţite de poteci. Straturile erau mărginite de gărduleţe făcute din stuf şi plantate cu tufe de chiparos şi trandafiri, după o schemă regulată şi plină de culoare, având alte plante ornamentale, cu flori, înşirate pe marginile straturilor (printre care pelin şi garoafe, dacă judecăm după rămăşiţele de polen). Pe zidul despărţitor al grădinii creştea iedera; de-a lungul jgheaburilor deschise, care adunau apa de ploaie de pe acoperiş, erau nenumărate ferigi — plus urzicile şi măcrişul inevitabil prezente, care erau nişte buruieni obişnuite şi pe-atunci, cum sunt şi acum. Numeroasele cochilii de moluşte, presărate prin grădină, au încurajat ideea seducătoare că ocupanţii casei ar fi obişnuit să le mănânce plimbându-se prin grădină; dar se poate la fel de bine să-şi fi făcut un obicei din a zvârli cochiliile în grădină, cu sau fără plimbări printre straturile de flori.

Indiferent de ce stil va fi avut grădina din Casa Poetului Tragic (în afară de broasca ţestoasă şi de nişte armături de pe coloane, care sugerează

că exista un gard despărţitor, cel puţin pe o parte, nu ştim nici un alt detaliu), Bulwer-Lytton a văzut în această proprietate echivalentul unei reşedinţe de secol XIX a unui burlac, tocmai potrivită pentru Glaucus, care nu era căsătorit. El păstra unele dubii, în general, în privinţa rafinamentului picturii murale pompeiene, cârtind că: „E discutabilă puritatea gustului pompeienilor în materia decoraţiunilor interioare". În schimb, despre măiestria picturilor din această casă, recunoştea că „nici pe un Rafael nu l-ar fi făcut de ruşine". Trăgând linie şi adunând, considera casa „un model [...] pentru locuinţa unui bărbat celibatar din Mayfair*", nu numai pentru decoraţiunile sale, ci şi pentru facilităţile oferite la capitolul petrecerea timpului liber. Una dintre primele scene din roman chiar înfăţişează o cină dată de Glaucus în sufrageria sa de dincolo de peristil. Este un banchet devenit clişeu în lumea romană: „smochine, ierburi proaspete presărate cu petale albe de flori, ouă şi anşoa", urmate de un ied fript, fraged, stropit cu un vin de Chios, dintr-o recoltă bună. Iedul nu fusese prima lui opţiune: „Eu speram — zicea Glaucus, pe un ton melancolic — să vă fac rost de nişte stridii de Britannia; numai că vânturile care au fost atât de crude cu Cezar** ne-au privat de stridii".

Creând această imagine a unui refugiu sofisticat al unui celibatar de secol XIX, Bulwer-Lytton omite să le precizeze cititorilor săi că bucătăria Casei Poetului Tragic era mică, la fel ca bucătăriile celor mai multe case din Pompeii, chiar şi ale celor mai impunătoare, şi nu era, propriu-zis, adecvată pregătirii unui festin grandios. Nu menţionează nici faptul că singura latrină din casă era situată chiar în — sau, în cel mai bun caz, poate că s-ar putea spune „lângă" — bucătărie. Aceasta era şi ea o amplasare tipică, permiţând ca latrina să fie folosită şi pentru aruncatul resturilor menajere, chiar dacă sfidează regulile de igienă ale secolului XXI (deşi nu era chiar atât de şocant, poate, pentru Bulwer-Lytton, de vreme ce amplasarea bucătăriei şi a closetului alături nu era deloc neobişnuită în Anglia secolului XIX). Păstrează tăcerea şi despre faptul că, dincolo de zidul din spate al grădinii, unde el îşi imaginează „cele mai rare flori, plantate în ghivece de marmură albă, sprijinite pe piedestaluri", era, de fapt, un atelier de prelucrare a ţesăturilor, zis şi piuă. Era o activitate murdară, al cărei principal ingredient era urina umană; de unde şi celebra taxă

* Cartier londonez pentru oameni avuţi, la fel de şic în secolul XIX, cum este şi azi.

** Cezar a făcut o incursiune în Britannia în anul 51 î.e.n., pretinzând că şi cucerise insula, dar abia în anul 43 e.n., după aproape un secol, trupele împăratului Claudiu au ocupat o bună parte din insula britonilor.

impusă de împăratul Vespasian asupra urinei, care devenise, probabil, un impozit pe industria prelucrării textilelor. Munca în sine a piuarilor era și zgomotoasă, și urât-mirositoare. În atmosfera cinei elegante a lui Glaucus, trebuie să fi predominat o putoare imposibil de ignorat.

Arta reconstituirii

Casele construite în jurul unui atriu, câteodată și cu peristilul suplimentar, constituie aproape jumătate din fondul de case care au supraviețuit la Pompeii — inițial în jur de 500 și ceva de proprietăți (aici incluzând și o estimare grosieră a celor care au rămas, deocamdată, neexcavate) dintr-un total de 1 200 — 1 300 de „unități locative" din oraș. Acestea merg de la proprietăți foarte mici, cu doar patru camere care se deschid către un atriu, până la palate supradimensionate, precum Casa Faunului, cu cele două atrii și două peristiluri ale ei. Dar diversele lor dispuneri sunt destul de asemănătoare cât să fie luate, în linii mari, drept un singur tip. Altfel spus, cu toate diferențele de dimensiuni, avuție și detaliu, există o anumită predictibilitate când vine vorba despre felul în care sunt amenajate locuințele. În mare măsură, găsim același principiu și la proprietățile moderne cu destinație de locuință: indiferent de specificitățile fiecărui deținător în materie de proiectare, te *aștepți* să intri de pe stradă într-un vestibul, și nu într-o baie; și, când o casă are două niveluri, dormitoarele te aștepți să le găsești la etaj.

Bulwer-Lytton a subliniat modernitatea familiară a Casei Poetului Tragic. Dincolo de particularitățile romane pline de culoare de la nivelul picturii, al concepției și al regimului alimentar, autorul a descoperit o societate și o arhitectură care nu difereau chiar atât de mult de propria-i societate elitistă din Londra secolului XIX. Cei mai mulți arheologi moderni ar sublinia tocmai opusul: imensa prăpastie nu numai dintre felul cum arată ruinele caselor pompeiene de azi și cum îi vor fi apărut ele unui vizitator din secolul I e.n., dar și dintre concepția din Antichitate despre ce însemnau „casa și căminul" și concepția noastră contemporană. Unul dintre cele mai mari proiecte arheologice din ultimii ani, de la Pompeii, a fost acela de a înțelege cum arătau aceste case odinioară și, absolut esențial, *ce* urmăreau. Aproape inevitabil, această lucrare s-a concentrat pe proprietățile mai mari și mai avute, la care starea de conservare a clădirilor propriu-zise (de obicei mai bună), spectrul mai vast de rămășițe

descoperite și detaliile lor mai complexe produc deopotrivă enigme mai profunde și speranțe mai mari de a găsi și răspunsuri.

Cel care intră astăzi într-una dintre acele reședințe pompeiene mai impunătoare poate fi iertat dacă-și imaginează că locuitorii bogați ai unui oraș din secolul I e.n. cultivau o estetică modernistă eminamente austeră, neticsită, de-o goliciune care friza lipsa de confort. În primul rând, aproape tot mobilierul existent odinioară a dispărut, cele mai multe piese — fără urmă. O mare parte din materialele cele mai valoroase, care includeau, probabil, furniturile prețioase, au fost făcute să dispară chiar de pompeieni — fie de cei care fugeau, în zilele dinaintea dezastrului suprem, fie de salvatori și de jefuitori, mai târziu. Pe lângă asta, spre deosebire de ce s-a întâmplat în orașul învecinat Herculaneum, unde compoziția diferită a materialului vulcanic și modelul după care acesta s-a revărsat au concurat la păstrarea unei întregi varietăți de piese de mobilier calcinate, la Pompeii nu s-au păstrat decât fragmente mici de lemn carbonizat. Chiar și așa, tot putem să ne facem o idee despre care erau și cum arătau obiectele respective și unde au dispărut ele — asta, nemaipunând la socoteală câte o masă de marmură rămasă la locul ei pe ici, pe colo.

Aceste concluzii derivă, parțial, din ce s-a descoperit la Herculaneum, lucruri care nu se poate să fi fost cu mult diferite față de ce exista la Pompeii — de la mese la paturi (*v.* Ilustrația 33), iar într-un caz, un ecran de lemn, care putea sta deschis ori închis și care se întindea cât era de lungă partea din spate a atriului. Tot parțial derivă și din picturile înfățișând mobile, care formează scenele de pe zidurile pompeiene. Scaunul pe care stă poetul grec Menandru, în celebra pictură după care a fost denumită Casa lui Menandru, nu poate fi cu mult diferit de cele folosite pe atunci în casa propriu-zisă (*v.* Ilustrația 44). Dar a fost posibil, câteodată, și ca unele obiecte de lemn de la Pompeii să fie reconstituite, după tehnica de-acum binecunoscută a mulajelor de ghips, folosind urmele pe care aceste obiecte le-au lăsat în materialul vulcanic răcit și întărit. Așa știm, de exemplu, că un număr de cinci dulapuri se înșirau de-a lungul unui singur perete al colonadei din Casa lui Iulius Polybius și că ele conțineau tot felul de articole casnice, de la o serie de produse alimentare în urcioare (unul dintre dulapuri era, efectiv, o cămară) până la sticlăria gospodăriei, câteva lămpi, un sigiliu de bronz, câteva lanțuri tot de bronz și un dinte.

În alte cazuri, putem reconstitui prezența mobilierului după urme încă și mai vagi. De exemplu, sunt încă vizibili suporții rafturilor de pe pereți — ca într-una dintre camerele în care se intra din atriul Casei

33. Acest leagăn de lemn pentru copil, din orașul vecin, Herculaneum, ne ajută să ne formăm o idee despre cum vor fi fost mobilate odată casele de la Pompeii, unde materialul vulcanic a distrus cea mai mare parte a lemnului, lăsând numai balamalele și întăriturile metalice, care ne ajută să reconstituim dulapuri, scaune, paturi etc.

Poetului Tragic, probabil convertită în spațiu de depozitare, după ce fusese pictată elegant, pentru cine știe ce altă folosință mai nobilă. Au putut fi reconstituite și comode și dulapuri, din balamalele de os și din armăturile sau încuietorile de bronz rămase, care le-au trădat prezența. Adevărul este că obiectele de acest fel au fost adesea trecute cu vederea sau nebăgate în seamă de săpătorii de la începuturile excavărilor și, chiar și atunci când au fost colectate, abordarea destul de rudimentară a felului de a ține registrul arheologic, prevalentă până foarte recent, e de vină pentru faptul că este foarte greu de spus acum unde anume au fost găsite (același lucru este valabil pentru o mulțime de obiecte „minore" și nu chiar atât de minore). Dar avem totuși destule dovezi pentru a putea spune că atriul, chiar dacă ni se pare nouă astăzi grandios și semeț, era folosit în egală măsură și ca un spațiu vast de depozitare.

În atriul din Casa Venerei în Costum de Baie, o locuință relativ mică, denumită astfel după o statuetă descoperită înăuntru, care o înfățișa pe Venus, au fost găsite într-un colț treizeci și două de balamale de os — singurele rămășițe ale unui dulap mare din lemn, cu multe uși. Mai rămăsese și conținutul său: o sumedenie de ustensile casnice foarte obișnuite și foarte amestecate, plus alte obiecte devenite antichități — urcioare și farfurii de bronz, un lighean de bronz și o formă de prăjitură, sticluțe și păhărețe, un opaiț, o călimară și o busolă de bronz, o oglindă, două inele cu sigiliu tot de bronz, câteva bijuterii asortate, un ou de marmură colorată, nouă zaruri și alte ustensile pentru diferite jocuri și câteva piese de metal care au fost identificate (corect sau greșit) ca fiind armături de fier ale unor picioare de mobilier și câteva monede din aur, argint și bronz. Într-un alt colț, alte balamale de os și alte armături de bronz indicau un alt dulap, de astă dată conținând o paletă de posesiuni de mai mare valoare: statueta

reprezentând-o pe Venus, o lebădă din sticlă, un Cupidon de teracotă, niște bijuterii din cristal de stâncă, o zăbală de cal ruptă, două strigiluri (unelte folosite la „raclajul" murdăriei de pe piele, după exercițiile fizice) și diverse fragmente din os și bronz, inclusiv două postamente ale unor lămpi. Toate acestea vor fi fost, în parte, rezultatul unei plecări intempestive a locuitorilor casei, în sensul că obiectele de valoare au fost îngrămădite la un loc în mare grabă, eventual în speranța revenirii la un moment dat. În general, totuși, impresia este că au existat o pereche de dulapuri casnice obișnuite, conținând acel amestec familiar din propriile noastre dulapuri, de obiecte necesare în gospodărie pentru uzul cotidian, de nimicuri stricate, care ar fi trebuit, de fapt, aruncate, la care se adăugau câteva obiecte de valoare, puse deoparte, ca să nu se strice și ele.

Aproape aceleași lucruri găsim și în atriile altor case. Unul avea un dulap ticsit cu vase de ceramică și cu sticlărie, inclusiv niște alimente în borcane de sticlă (dacă este să luăm în considerare oasele de pește). Altul avea două comode, care conțineau niște sfeșnice, ca și niște echipamente casnice mai lumești și obiecte de îmbrăcăminte (cel puțin așa s-ar zice, după o cataramă de curea), în timp ce un dulap mai înalt era folosit pentru a depozita în el cea mai bună veselă din bronz, argint, sticlă și ceramică. Dar nu se punea numai problema depozitării. În orice casă nelegată direct la furnizarea de apă de la apeduct, în atriu se afla, de obicei, puțul principal; drept care ne putem aștepta să găsim acolo gălețile și mecanismele de scoatere a apei. Mai mult decât atât, greutățile de la războaiele de țesut (care țineau întinse firele verticale din urzeală), descoperite frecvent în atrii sau în camere în care se intra din acestea, fac să fie aproape cert faptul că atriul era locul considerat normal pentru amplasarea războiului sau războaielor de țesut al(e) familiei. Acest fapt poate că nici nu e surprinzător, de vreme ce producția de pânzeturi și stofe necesita un spațiu considerabil, pe care în toate casele, cu excepția celor mai mari, îl găseai numai în atriu sau în grădinile cu peristil.

Țesutul la război cerea și o bună iluminare, ceea ce atriul putea să ofere în egală măsură. Unul dintre elementele cel mai greu de reconstituit este acea combinație de luminozitate țipătoare și penumbră cenușie, caracteristică pentru casele pompeiene de acest tip. Marea majoritate erau vopsite inițial în culori vii, care acum par decolorate, în cele mai multe cazuri devenind, literalmente, niște palide imitații a ceea ce au fost odată: nuanțele de roșu-profund par niște rozuri spălăcite, cele de galben-luminos — niște bejuri pastelate. Și nu era vorba doar despre ziduri vopsite.

Cu toate că plafoanele originale rar au supraviețuit, acolo unde au fost reconstituite (punând laolaltă bucățile de tencuială găsite sfărâmate pe podea), și ele sunt uneori bogat ornamentate și colorate în nuanțe variate. Și coloanele erau împodobite. De regulă, erau vopsite în roșu simplu, cel puțin în jumătatea de jos, dar în interiorul unei case aflate chiar lângă Poarta Herculaneum, unele coloane erau acoperite complet în mozaic sclipitor — o trăsătură extravagantă chiar și după standardele pompeiene, care a și prilejuit denumirea modernă a respectivei proprietăți: *Villa* cu Coloanele Mozaicate. Ca și străzile orașului, nu puține dintre casele pompeiene vor fi reprezentat, în termenii noștri de azi, un asalt asupra simțului vizual.

Asaltul cu pricina era, probabil, atenuat de întunecimea generalizată. Pentru că, deși lumina soarelui se revărsa în atriu prin deschiderea din acoperiș, deși umplea grădina cu peristil, multe dintre celelalte încăperi aveau acces la lumină prea puțin sau deloc — cu excepția celei pe care o puteau împrumuta din acele surse interne. Ce-i drept, erau și casele cu mai multe niveluri din vestul orașului, care profitau la maximum de vederea lor către mare prin ferestre uriașe, cu deschideri pitorești, dar majoritatea ferestrelor care dădeau spre exterior — așa cum se poate vedea dinspre străzi — erau și puține la număr, și mici. Date fiind aceste constrângeri, pompeienii își dădeau ceva silință ca să aducă lumină, cât de multă cu putință, în locurile întunecate din case. Mergând prin și printre casele ruinate, se mai văd și azi mici luminatoare sau găuri în pereți, deasupra ușilor, menite să-i îngăduie luminii să pătrundă chiar dacă ușa era închisă.

Plus că existau, fără exagerare, mii de lămpi de ceramică sau de bronz — și simple, și ornamentate, cu câte o flacără sau cu mai multe, suspendate sau pe postamente înalte ori, pur și simplu, făcute să stea pe podea sau pe masă. În general, funcționau cu ulei, deși analize chimice recente au dezvăluit un rafinament neașteptat. Uleiul amestecat cu grăsime animală era folosit, de obicei, în lămpile de bronz, iar uleiul curat — în cele de ceramică nesmălțuită. Să se fi datorat această diferențiere faptului că materialul ceramic, fiind poros, ar fi căpătat rapid un miros neplăcut de la seul de animal? Aceste obiecte erau instrumente casnice, majoritatea lămpilor de ceramică fiind produse în atelierele locale (un atelier mic, dar activ, care producea lămpi, a fost descoperit nu departe de Amfiteatru). În prezent, există șiruri peste șiruri de asemenea lămpi, de toate felurile, la Muzeul de Arheologie din Napoli, inclusiv una de

bronz, de forma unui picior încălțat cu o sandală (flacăra ieșea printr-o gaură din vârful degetului mare), și alta asemănătoare capului de african, scăpată pe jos de acea pereche de refugiați nefericiți a căror tentativă de scăpare am descris-o în Introducere. Numai în Casa lui Iulius Polybius au fost găsite peste șaptezeci de lămpi de ceramică, plus una de bronz. Chiar și așa, e greu de imaginat că vreuna dintre camerele secundare era vreodată bine luminată după standardele moderne sau că, pe timp de noapte, casa întreagă putea fi și altfel decât învelită cu o pătură de întunecime — subțiată doar de lună și de stele, de unul sau două mangaluri (care dădeau și căldură) și de licăririle mai curând chioare ale unui număr neprecizat de lămpașe.

Ajustări ale iluminatului — și ale intimității — se puteau face și cu ajutorul diverselor uși, obloane și draperii, care nu lipseau aproape niciodată din orice deschidere, oricât de îngustă ar fi fost aceasta. Atmosfera de viețuire neîngrădită din cele mai multe case pompeiene nu este întru totul amăgitoare. Așa cum vom avea ocazia să vedem, felul în care erau acestea proiectate sublinia parțial, cu bună știință, spațiile deschise de pe toată suprafața proprietății. În același timp însă, practic nu exista cadru de ușă sau vreo altă deschidere din aceste case care să nu poată fi ori închisă, ori acoperită de o draperie, dacă persoanele care locuiau înăuntru doreau asta. Sunt ușor de dibuit, odată ce ai fost avertizat, șanțurile și găurile în care erau fixate armăturile ușilor de la camerele situate de jur-împrejurul atriului și peristilului sau urmele presupuse ale suporților pentru niște draperii fără îndoială viu colorate, care precis veneau să încarce coloritul, și așa bălțat și țipător. Acolo unde nu existau nici uși propriu-zise, nici draperii, putem să ne închipuim paravane de sine stătătoare, precum cel păstrat la Herculaneum. Se prea poate să fi existat și garduri despărțitoare, precum cele din Casa Poetului Tragic, dintre coloanele a ceea ce este azi o colonadă sub cerul liber. Multe dintre camerele care în prezent se prezintă austere și larg deschise puteau fi transformate în colțișoare intime și agreabile. Totuși, intimitatea își avea prețul ei — întunecimea.

Toate bune, deocamdată. Rămâne totuși o întrebare obsesivă: *ce anume se făcea și unde*, într-o asemenea casă pompeiană? Am remarcat deja, în atriu, dulapurile destinate depozitării diverselor obiecte, războaiele de țesut și sclavii care scoteau apa din puțuri. Dar să presupunem c-am fi pătruns pe ușa din față — ce-am fi văzut petrecându-se în alte încăperi? Sau, altfel spus, unde mâncau, găteau, dormeau sau își făceau nevoile

oamenii care locuiau în aceste case? Și cine erau — și câți — „oamenii care locuiau în aceste case"?

Anumite activități sunt destul de ușor localizabile — sau identificabile prin absență. În afară de câteva săli de baie private din reședințele cele mai impunătoare, în aceste case nu existau, de exemplu, băi sau spălătoare. Oricât de frecvent și-ar fi clătit oamenii mâinile într-o fântână ori și-ar fi spălat fața (sau părul) într-un lighean cu apă, îmbăiatul propriu-zis era o activitate publică, desfășurată în termele orașului. Chiar și în casele conectate direct la furnizarea apei din apeduct, foarte puțină apă se consuma, în general, pentru spălat sau alte scopuri casnice. Cea mai mare parte din apa care curgea prin țevi era folosită pentru fântâni și alte instalații din grădini — acele triumfuri ale ingineriei romane dându-le celor bogați șansa de a-și demonstra puterea de control asupra forțelor naturii mai degrabă decât să-i încurajeze să adopte o atitudine mai favorabilă față de igienă.

În contrast, closetele sunt o trăsătură comună a caselor pompeiene — și ușor de localizat. Un arheolog, devotat specialist în toalete, a cercetat recent 195 dintre acestea, cifră totală care nu le cuprinde pe cele prăbușite din cauza începerii excavațiilor, nici pe cele folosite și acum, după toate aparențele, de vizitatorii pe care-i „trece o nevoie". Aproape întotdeauna câte una în fiecare casă (trebuie să ne imaginăm că toate soiurile de oale, plus tufișurile din grădini, serveau aceluiași scop), acestea se găseau, fără excepție, în bucătării — cum am văzut în Casa Poetului Tragic. Erau parțial ecranate de restul încăperii, dar, de obicei, fără nici cel mai mic semn al vreunei uși, dovadă — ca și existența latrinelor publice cu multiple locuri, descoperite și la Pompeii, și în alte părți — că romanii nu erau chinuiți de obsesia unei totale intimități în această sferă a vieții, cum suntem noi astăzi. Dispunerea era simplă: un tron de lemn deasupra unei scurgeri, care ducea, de regulă, către o hazna. Cum aceste scurgeri nu erau conectate la conducta principală de furnizare de apă, e de presupus că se arunca în ele, din când în când, câte o găleată, poate două, de apă, ca să ia mizeria și s-o ducă mai repede unde trebuia să ajungă.

Acest tablou al unei instalații mai curând improvizate (și, cu siguranță, puturoase) este completat, în imaginația modernă, cu un vas în care se afla un burete fixat la capătul unui băț, cu care — așa ni se spune întotdeauna — romanii se ștergeau la fund. Fără îndoială că uneori chiar așa făceau. Dar dovezile unui asemenea obicei sunt mai firave decât sunt prezentate în mod curent (și nu depășesc prea mult anecdota grotescă,

spusă de preceptorul împăratului Nero, filozoful Seneca, despre acel prizonier german care s-ar fi sinucis îndesându-și pe gât buretele de la closet, ca să nu ajungă să înfrunte fiarele din arena de gladiatori). Pompeienii vor fi avut la îndemână improvizații cu tot felul de materiale care îndeplineau această funcție. O idee ceva mai plăcută este aceea că, într-o casă transformată în depozit de *garum*, în ultimii ani de existență ai orașului, frunzele mari ale unui smochin alăturat ar fi fost, probabil, folosite în scopul cu pricina, în locul buretelui. Dovezi noi, provenite de la o hazna de mari dimensiuni din orașul vecin Herculaneum, sugerează că oamenii foloseau inclusiv fâșii de material textil.

De asemenea, bucătăriile și sufrageriile sunt destul de ușor de identificat. Cel puțin în casele mai bogate. Cele de dimensiuni medii sau mai sărace erau mult mai susceptibile să aibă o latrină decât o zonă special destinată gătitului — iar o arie dedicată mâncatului, și mai puțin. Începem să ne facem o idee clară că, în aceste case pompeiene, funcția încăperilor destinate gătitului și mâncatului nu era deloc atât de precisă pe cât ne-am putea imagina.

Este ușor de recunoscut o bucătărie, prin vatra de gătit, având alături, câteodată, un lighean cu apă fixat sau, încă și mai rar, o conexiune la conducta principală pentru furnizarea de apă. În mod normal, acestea erau niște furnituri destul de mici și prăpădite, ca în Casa Poetului Tragic (*v.* Ilustrația 34). Cu siguranță că se gătea cât de cât cu ajutorul lor, și poate chiar se și pregătea mâncarea în ele (mai ales dacă ne imaginăm closetul adiacent folosit și pentru a scăpa de resturile menajere). Dar puține dintre facilitățile unei asemenea bucătării erau suficient de mari pentru a putea fi folosite la toate pregătirile necesare unei cine de amploare. Trebuie să ne imaginăm, tot așa, cum se frigea carnea pe mangaluri portabile în peristil, jupuitul, evisceratul și toate celelalte operațiuni desfășurându-se oriunde era loc pentru ele — exact așa cum portarul casei lui Trimalchio se ocupa și cu dezghiocatul boabelor de mazăre din păstăi în timp ce păzea ușa din față. Cât despre partea cu spălatul vaselor, care este una dintre sarcinile principale dintr-o bucătărie modernă, putem cel mult specula unde anume și cum se spălau și se ștergeau farfuriile, paharele, cuțitele și lingurile (furculițe nu existau — ele au fost inventate abia în Evul Mediu).

Mâncatul propriu-zis și statul la masă, în general, se practicau peste tot prin casă. Este adevărat că, spre deosebire de bucătării — care erau, adeseori, atât de neimpresionante, încât pot fi cu totul trecute cu vederea

34. Vatra unei bucătării tipice, înghesuite, din Casa Vettiilor. Vasele au fost așezate deasupra pentru efect — n-au fost descoperite în această poziție.

de vizitatorii moderni —, sălile de masă de cele mai multe ori sar în ochi și se numără printre încăperile din oraș cel mai elegant dispuse și mai ornamentate. Cuvântul din limba latină pentru sufragerie, *triclinium*, înseamnă, literalmente, „trei divane", reflectând modelul obișnuit de organizare a cinelor formale din lumea romană, care presupunea ca participanții să stea semiculcați, câte trei pe un divan, pe trei divane separate. La Pompeii, *triclinia* se regăsesc în forme variate și amplasări diferite, în interiorul caselor. Unele erau dotate cu divane mobile din lemn (din care nu s-a mai păstrat nimic, cu excepția unor urme vagi de armături metalice), altele fuseseră proiectate de la bun început cu divane fixe de zidărie.

35. Un *triclinium* pentru care ai da orice. Mesenii stăteau întinși de-o parte și de alta a șuvoiului de apă care se revărsa din acea nișă din fundul încăperii în bazinul dintre divane. Să ne închipuim scena la orele serii: puteai să privești de aici spre grădină, în susurul apei — iar în locașurile de sub divane licăreau, probabil, candele.

Unele se aflau înăuntru, altele în grădini, în părți semideschise ale caselor (denumite „*triclinia* de vară", ceea ce presupunea că erau folosite pentru organizarea cinelor în serile blânde, mediteraneene, din lunile de vară).

Niciun asemenea *triclinium* nu era mai elegant decât instalația amplasată parțial în aer liber și care dădea spre grădina din Casa Brățării de Aur (*v.* Ilustrația 35). Acesta nu avea decât două divane fixe, fasonate în marmură albă, de o parte și de cealaltă a încăperii. Acolo unde — la un capăt al acesteia — trebuia să fi fost plasat un al treilea divan, pentru a realiza dispunerea caracteristică, în formă de U, a oricărui *triclinium* roman, era, de fapt, o uimitoare instalație de aducție a apei, un așa-numit *nymphaeum*. Acesta consta într-o scară cu douăsprezece trepte, dispuse într-o nișă tapetată cu mozaic făcut din bucățele de sticlă și de cochilii de moluște, peste care se revărsa în cascadă un șuvoi de apă — sau, poate, mai realist vorbind, se scurgea un firicel de apă — deviat din conducta principală. De la baza treptelor, apa era canalizată într-un lighean aflat între cele două divane, iar de acolo, într-un bazin și o fântână aflate pe latura dinspre grădină a încăperii. Era un aranjament descoperit și prin alte locuri din Pompeii și, bineînțeles, și prin alte reședințe, mult mai grandioase, din lumea romană, apropiindu-se, probabil, de ceea ce romanii își închipuiau ca fiind „paradisul cinei". Pentru ei, pare-se, nimic nu era mai presus de plăcerea de a mânca pe fundalul unui clipocit blând al apei, însoțit de sclipirile de lumină care se răsfrângeau din bucățelele de mozaic. În Casa Brățării de Aur, întregul efect va fi fost amplificat, după ce se lăsa întunericul, de o rețea de lămpi așezate în șirul de mici nișe dispuse pe toată latura din față a divanelor (deși acelea erau numai bune pentru a păstra dumicatele de la o îmbunătură la următoarea).

Dar nu orice masă era un prilej de formalism. Nu putem ști cât de frecvent se cina în stilul acesta. Savanții moderni presupun adesea că era o trăsătură caracteristică a vieții romane: „Principala masă a unei zile romane, *cena*, se lua în *triclinium*, spre sfârșitul după-amiezii..." — așa susțin cele mai multe ghiduri moderne dedicate lumii antice. De fapt, așa cum se întâmplă cu cea mai mare parte din ceea ce știm astăzi despre viața socială a Romei antice, și aceasta este o generalizare exagerată, care se bazează pe câteva mențiuni izolate din scrierile autorilor latini, din perioade foarte diverse, însăilate împreună, de parcă așa s-ar constitui norma. Adevărul este că majoritatea locuitorilor din Pompeii foarte rar își luau cina — dacă și-o luau vreodată — la modul formal, întinși pe divane; majoritatea caselor nici nu aveau *triclinium*. Chiar și pentru cei

mai bogaţi, care nu aveau doar unul, ci o varietate de *triclinia* în case, o cină luată astfel trebuie să fi fost un eveniment cu totul neobișnuit. Şi, cu siguranţă, nu trebuie să ne închipuim că alte mese urmau acest ritual: indiferent ce vor fi mâncat pompeienii când se dădeau jos din pat dimineaţa, nu avem nici un motiv să-i bănuim că și-ar fi luat micul dejun stând rezemaţi într-un cot, pe un divan.

Mâncarea se consuma, probabil, în tot felul de alte locuri din casă. În casele mai mici, precis că nu aveai de unde alege — mâncai pe unde puteai. În casele mai mari, sclavii poate că reușeau să pună în gură ce mai șterpeleau în timp ce-și făceau treburile sau când nu-i vedea nimeni, în camerele de serviciu; portarul ciugulea, probabil, câte ceva în ghereta lui. Alte persoane poate că apucau ce le mai venea la îndemână, se așezau pe câte o bancă în peristil ori își trăgeau câte un scaun la o masă din atriu. Cu siguranţă că acesta era modelul pe care-l sugerează descoperirile arheologice întreprinse. Chiar dacă ţinem cont de tot balamucul care trebuie să se fi produs înaintea erupţiei și după ea, farfurii, cupe și alte obiecte standard care ţineau de veselă au fost scoase la lumină de peste tot din casele pompeiene. Impresia creată este aceea că oamenii mâncau „pe fugă".

Există, apoi, o contradicţie nostimă, devenită una cu aceste case de bogătași pompeieni. Toate ilustrează o cultură a cinatului tihnit, care presupunea unele amplasamente, instalaţii și echipamente speciale. Şi totuși descoperim, alături de aceasta, și o cultură mult mai apropiată de cea modernă a grătarului ori a autoservirii. Altfel spus, în ciuda existenţei unor încăperi proiectate special pentru a îndeplini o anumită funcţie, în casele pompeiene delimitarea spaţiilor dedicate anumitor activităţi era mult mai vagă decât în casele moderne, unde sunt clar demarcate „dormitorul", „camera de zi", „baia" și așa mai departe. Ca multe alte imobile dinaintea erei moderne, casele pompeiene erau, în cea mai mare parte, multifuncţionale.

La etaj, la parter

Acest lucru devine și mai clar dacă punem în discuţie alte două întrebări: unde anume dormeau pompeienii? Şi ce se întâmpla, în aceste case, la etaj? Nivelurile superioare se numără printre cele mai incitante mistere, când încercăm să ne dăm seama cum arătau casele pompeiene la origini și cum erau ele utilizate. Ştim că multe reședinţe aveau câte

un nivel superior. Uneori, accesul la etaj se făcea direct din stradă, şi cel mai probabil este că spaţiul respectiv era un apartament de închiriat. În legislaţia romană, dreptul de proprietate imobiliară se referea la spaţiile de la parter, considerate totuna cu terenul pe care-l ocupau, aşa încât orice spaţii de locuit separate, situate la etaj, nu puteau fi ocupate tot de proprietari. În alte locuri, accesul la etaj se făcea printr-o scară aflată în interiorul imobilului. Este cazul, de pildă, al Casei Poetului Tragic, deşi Bulwer-Lytton evită subiectul: personajele lui n-au treabă la etaj.

Dacă însă ar fi avut, ce-ar fi găsit acolo? Iată o întrebare al cărei răspuns este dificil de formulat, pentru că structurile de la nivelurile superioare ale clădirilor au supravieţuit în foarte mică măsură (acolo unde par să fi rămas intacte, sunt, în realitate, mai curând reconstituiri moderne). Pe alocuri, despre obiecte găsite în camerele de la parter s-a considerat că proveneau din cele de la etaj, de unde căzuseră prin găurile din podea, în cursul distrugerii. Este aproape sigur cazul celebrelor tăbliţe ceruite, având rol de registre, ale bancherului pompeian Lucius Caecilius Iucundus, ceea ce indică faptul că etajul casei sale era folosit, măcar în parte, ca loc de arhivare pe termen lung a documentelor ieşite din uz. Nu putem şti cu siguranţă dacă o asemenea utilizare era ceva obişnuit.

Răspunsul cel mai la îndemână, bazat pe propria noastră experienţă modernă, că nivelurile superioare erau rezervate spaţiilor de dormit, era, probabil, doar în parte adevărat. Principalii ocupanţi ai casei dormeau, mai curând, la parter. De multe ori, au fost descoperite urme ale câte unui pat sau divan, care avusese armături metalice, în acele cămăruţe în care se intra direct din atriu sau din peristil, iar altele, asemănătoare, vor fi avut piese de mobilier deplasabile — deşi nici măcar acestea nu erau neapărat „dormitoare" în sensul strict al termenului, cel de astăzi, ci camere în care divanul putea fi folosit şi ca pat, şi ca sofa, deopotrivă ziua şi noaptea. Nivelul superior era, poate, mai susceptibil de a fi folosit de sclavii gospodăriei pentru dormit, dacă nu cumva se întindeau de-a dreptul pe jos în bucătărie, la uşa camerei în care dormea stăpânul sau la picioarele patului acestuia, iar uneori, bineînţeles, chiar *în pat* cu stăpânul, date fiind îndatoririle sexuale pe care sclavele şi sclavii din Antichitate erau aşteptaţi să le îndeplinească. După o altă teorie, la etaj se aflau mai multe încăperi destinate celor care ar fi fost echivalentul antic al chiriaşilor moderni şi care ajungeau la camerele lor pe scările care urcau din casa propriu-zisă, aceştia intrând în casă, probabil, nu pe uşile mari, din faţă, de pe strada principală, ci pe una dintre uşile dosnice, de care cele

mai multe case nu duceau lipsă. În realitate însă, cel mai plauzibil este că spațiile respective, de la etaj, amestecau cele trei utilizări: erau destinate și depozitării, și dormitului, și închirierii.

Într-o reședință dintre cele relativ mici (Casa Prințului de Neapole, denumită astfel după aristocratul din zonă care a fost martor la excavarea ei, în anii 1890), existau nu mai puțin de trei rânduri de scări pe care se putea urca la etaj. Unul dintre ele ducea direct din stradă, la un apartament separat, după toate aparențele, închiriat. Un altul ducea din atriu către niște încăperi minuscule, în cel mai bun caz un fel de boxe. Arheologul care s-a ocupat cel mai recent de această casă a opinat că erau, cel mai probabil, niște spații de dormit pentru o mână de sclavi. Dar puteau, la fel de bine, să fie niște spații de depozitare, de tipul celor aflate la mansardă. Un alt rând de scări ducea din bucătărie către niște camere ceva mai luminoase, care dădeau spre grădină. Poate că era vorba tot de un apartament închiriat (dar la care accesul se făcea din bucătăria casei?) sau de alte spații destinate fie sclavilor gospodăriei, fie copiilor familiei și sclavilor care aveau grijă de ei. Această din ultimă variantă ar putea constitui soluția unei alte mici dileme pompeiene: unde anume dormeau copiii? Cu excepția unui pătuț de lemn, descoperit la Herculaneum (*v.* Ilustrația 33), nu avem nici o singură dovadă palpabilă a vreunui aranjament special destinat odihnei copiilor. Probabil că se culcau, pur și simplu, alături de adulți, fie de părinții lor, fie — mai plauzibil — de sclavi.

Întrebarea și mai complicată pe care o generează spațiile de la etaj este câți oameni vor fi trăit într-o asemenea casă și — făcând abstracție de apartamentele cu acces direct, independent, din stradă — ce relații existau între aceștia. Casele pompeiene nu erau, de obicei, locuite numai de o pereche căsătorită, de copiii acestora și de câțiva slujitori fideli. Oricine a studiat vreodată latina, folosindu-se de *Cursul de Limbă Latină* de la Cambridge și de familia pompeiană (parțial) imaginară de acolo, ar face bine să uite, de-a dreptul, de Caecilius și Metella, de fiul lor, Quintus, de sclavii Clemens și Grumio, care era și bucătar.

Romanii avuți trăiau în familii extinse. Ceea ce nu-i totuna cu amestecul aleatoriu de bunici, mătuși, unchi și o sumedenie de veri care coabitează, așa cum înțelegem astăzi termenul (amalgamul fiind, oricum, o ficțiune nostalgică și mai puțin o realitate istorică). Mai curând era vorba despre o *gospodărie* extinsă — dacă nu despre o *adunătură* extinsă, cum inspirat a caracterizat-o un istoric —, alcătuită dintr-o familie (mai mult sau mai puțin) „nucleară", plus o vastă rețea de atârnători și dependenți

de un fel sau altul. Printre aceştia din urmă se aflau nu numai sclavi (în „casele" cele mai înstărite, numărul lor trebuie să fi fost foarte mare), ci şi foşti sclavi.

La Roma, spre deosebire de lumea grecească, sclavii de casă îşi primeau adesea libertatea după ani lungi de servitute. Era un act de generozitate aparentă din partea stăpânului, care izvora dintr-un amestec de altruism umanitar şi egoism economic — pentru că stăpânul sclavului scăpa de cheltuielile pe care ar fi trebuit să le suporte hrănindu-i şi întreţinându-i pe cei deveniţi incapabili de prea multă muncă, şi, concomitent, funcţiona ca un stimulent pentru ceilalţi, să rămână obedienţi şi vrednici. Personajul ficţional Trimalchio era, în mare măsură, o excepţie în cadrul clasei sale. Majoritatea foştilor sclavi rămâneau, sub diverse forme, ataşaţi de vechii lor stăpâni şi de familiile acestora — şi obligaţi faţă de ei —, administrându-le prăvăliile şi alte întreprinderi negustoreşti, chiar locuind în continuare în aceleaşi case cu ei, eventual, de-acum, cu propriile neveste şi propriii copii. De fapt, în limba latină, cuvântul *familia* nici nu înseamnă „familie" în sensul dat de noi termenului, ci „casă" în sens mai larg, incluzând sclavii şi foştii sclavi.

Aşadar, dacă punem la un loc familia-nucleu a stăpânului casei, sclavii şi foştii sclavi şi chiriaşii, câţi oameni vor fi locuit într-o casă precum Casa Poetului Tragic? Adevărul este că putem, cel mult, să ghicim. Una dintre teoriile avansate a fost aceea că numărul de paturi ar putea fi de folos la o asemenea socoteală. Totuşi, chiar dacă descoperim vreo urmă clară a existenţei unui pat, nu putem fi siguri dacă era folosit, într-adevăr, la dormit şi, dacă era, câţi oameni dormeau în el. („Paturi duble", recognoscibile ca atare, nu s-au descoperit nici la Pompeii, nici la Herculaneum, chiar dacă multe par să fi fost suficient de mari pentru a fi încăput în ele mai mulţi ocupanţi, fie adulţi, fie copii.) Iar numărul de persoane care dormeau înghesuite la etaj sau pe care ni le imaginăm dormind încovrigate pe podea este greu de definit. O recentă estimare în privinţa rezidenţilor Casei Poetului Tragic urcă până spre patruzeci. În opinia mea, este o cifră exagerată. Presupune ca numai la etaj să fi dormit cel puţin douăzeci şi opt de suflete şi, dacă cifra este extrapolată la scara întregului oraş, ar da un total neplauzibil de 34.000 de locuitori. Oricum ar fi, chiar şi înjumătăţită, cifra oferă imaginea unui stil de viaţă relativ aglomerat, care nici pe departe nu se compara cu lumea creată de Bulwer-Lytton şi culcuşul său elegant de celibatar — ca să nu mai vorbim de presiunea considerabilă pe care ar fi creat-o acel closet unic.

Reconstituirea caselor pompeiene însă necesită mai mult decât completarea golurilor din registrul arheologic al probelor pierdute, oricât de satisfăcător s-ar putea dovedi să repopulezi acele atrii pustii cu dulapurile, bufetele, paravanele și draperiile lor, plus exoticul sclav adormit. Există și chestiuni de mai mare anvergură, în ceea ce privește scopul căruia îi serveau aceste case pompeiene. Ca să reflectăm la ele, trebuie să analizăm felul în care prezintă funcțiile pe care le îndeplineau casele și încăperile acestora singurul tratat roman despre arhitectura domestică pe care îl avem la dispoziție, și să vedem cum ne poate el ajuta să înțelegem ce a mai rămas din Pompeii.

Case de arătat

Un ghid important în privința funcției sociale pe care o îndeplinea o casă romană este reprezentat de tratatul *De architectura*, scris de Vitruviu, probabil sub domnia împăratului Augustus. Pe Vitruviu îl preocupă în special metodele de construcție, monumentele publice și criteriile de urbanizare, dar, în cartea a șasea, discută despre *domus* — „casa particulară". Devine clar imediat că, pentru el, o casă nu era „particulară" în sensul pe care-l dăm astăzi, de obicei, termenului respectiv. Pentru noi, „căminul" este ceva strict separat de universul afacerilor sau de cel al politicii; este locul în care te duci pentru a scăpa de constrângerile și obligațiile vieții publice. Tratatul vitruvian abordează însă noțiunea de *domus* ca făcând parte integrantă din imaginea publică a stăpânului casei și oferind fundalul pe care se desfășura, parțial, viața sa publică. Istoria romană furnizează exemple grăitoare ale acestui gen de identificare între o figură publică și reședința sa: când Cicero este forțat să plece în exil, adversarul politic îi demolează casa în scop demonstrativ (casă pe care Cicero o reconstruiește la întoarcere); cu puțină vreme înainte de asasinarea lui Cezar în Senat, soția lui a visat că frontonul casei lor din Roma se prăbușea.

Vitruviu confirmă faptul că diferitele zone ale casei aveau funcții diferite. Dar distincțiile pe care le avansează el sunt unele neașteptate. Nu afirmă, de exemplu, c-ar fi existat o împărțire a locuinței în zone ale bărbaților și zone ale femeilor (cum se întâmpla, de regulă, în Atena clasică). Nu afirmă nici c-ar fi existat o împărțire a casei în funcție de vârstă: nu este menționată vreo „aripă a copiilor" în planul casei vitruviene ideale. În schimb, trage o linie despărțitoare între părțile „comune" ale casei, în

care vizitatorii puteau intra nepoftiți, și părțile „exclusive", în care musafirii nu s-ar fi aventurat decât dacă erau invitați. Părțile „comune" includeau atriile, vestibulurile și peristilurile; părțile „exclusive" includeau *cubicula* („apartamentele", termen care, cu toată sonoritatea lui demodată, descria mai bine realitatea decât mai obișnuitul „dormitoarele"), *triclinia* („sălile de masă") și camerele de baie. În acest fel, se făcea o demarcație, deși nu chiar totală, între zonele publice și cele particulare ale casei. Nu întru totul, pentru că — așa cum limpede dau de înțeles alți autori — tot felul de treburi publice se puteau desfășura *intra cubiculum* (aproximativ: „în interiorul dormitorului"), de la recitări și mese până la judecăți în chestiuni juridice (în cazul împăraților). Nu era vorba, ca la un dormitor modern, de o încăpere din care vizitatorii erau aproape cu totul excluși, nici una folosită, în principal, pentru dormit. Era o încăpere în care accesul era restricționat și condiționat de existența unei *invitații*.

Vitruviu subliniază și o ierarhizare socială în proiectarea unei case. Membrii elitei romane, deținătorii de funcții publice și politice, aveau nevoie de zonele „comune", grandioase, ale casei. Cu cât se cobora pe scara socială, oamenii puteau trăi foarte bine și fără un vestibul, un atriu sau un *tablinum* (denumirea dată încăperii în general destul de mari, situate adesea, precum în Casa Poetului Tragic, între atriu și peristil — și folosită, bănuiesc, de stăpânul casei) care să sugereze măreția. Bineînțeles că puteau trăi și fără ele. Pentru că nu dețineau funcții civice cu impact public, nu aveau subordonați, atârnători și clienți, pe care să trebuiască să-i primească în vizite. Ba din contră: ei erau cei care frecventau vestibulurile, atriile și *tablina* din casele altora.

Teoretizarea lui Vitruviu nu se potrivește întru totul cu dovezile descoperite la Pompeii. De exemplu, atriile nu sunt prezente, așa cum pare el să sugereze, numai în casele cu adevărat grandioase, care aveau rol de reprezentare, ci se găsesc și în foarte multe reședințe mai mici. Și se poate dovedi anevoios, de multe ori, să fie aplicate denumirile pe care le citează Vitruviu pentru diferitele încăperi considerate individual, date fiind rămășițele descoperite în teren (cu toate că planurile moderne sunt, efectiv, presărate cu terminologia lui latină). Autorul a oferit idealul arhitecturii romane ajunse la apogeu și la nivelul ei cel mai abstract, și cu siguranță nu la casele dintr-un mic oraș din sudul Italiei se gândea el când și-a scris tratatul. Chiar și așa, viziunea lui de ansamblu asupra finalității publice a noțiunii de *domus* ne poate ajuta să înțelegem ceva mai bine măcar acele case mai spectaculoase de la Pompeii.

Indiferent dacă portarul îţi îngăduia sau nu accesul (adică să intri absolut „neinvitat“, o chestiune mai degrabă teoretică decât reală, sunt convinsă), interioarele caselor erau făcute tocmai *pentru a fi văzute*. În mod cert erau ferecate şi neprimitoare noaptea; chiar şi ziua, vederea către inima casei trebuie să fi fost, uneori, blocată de paravane, uşi interioare şi draperii. Dar asta nu contravenea logicii subiacente a proiectării acesteia: că uşile de la intrare trebuiau să ofere o perspectivă atent studiată a spaţiului interior. Dacă trăgeai cu ochiul în Casa Poetului Tragic, de exemplu, privirea îţi ajungea, mai întâi, în camera mare dintre atriu şi peristil (acel *tablinum*, de care vorbeşte Vitruviu), menită tocmai a fi văzută, apoi, prin peristil, direct către altarul de la peretele din spate al grădinii. Nu intrau în raza vizuală spaţiile mai „exclusive“, cum ar fi sala mare, unde se intra din peristil (probabil o sufragerie de mari dimensiuni), zonele de servire şi bucătăria.

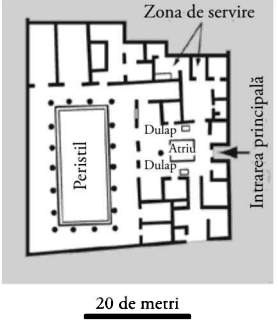


Figura 7 — Casa Vettiilor. O grădină mare cu peristil ocupă cea mai mare parte din Casa Vettiilor, iar încăperile decorate cel mai opulent se deschid către ea. Vizitatorii care pătrundeau în incintă priveau şi ei către această grădină, trecând prin faţa dulapurilor care exprimau (şi, fără îndoială, conţineau la propriu) avuţia proprietarului.

În Casa Vettiilor, efectele vizuale concepute erau pline de imaginaţie, mizând pe o temă „priapică“, una care adeseori le-a captat interesul vizitatorilor moderni. În vestibulul acestei case, a fost descoperită una dintre cele mai fotografiate şi frecvent reproduse imagini din oraşul Pompeii: o pictură în care Priap, zeul protector al căminului, îşi pune falusul uriaş în balanţă cu un sac de bani (*v.* Ilustraţia 36). Aluzia era mai subtilă aici decât s-ar fi zis la prima vedere, pentru că imaginea, dincolo de faptul că şoca prin arătarea unei erecţii de pomină, reprezenta, isteţ, un joc de cuvinte între *penis* şi *pendere* („a cântări“). Dar aceasta nu era singura imagine a lui din casă. În raza vizuală a eventualului vizitator antic, Priapul de la intrare era, mai mult ca sigur, conectat cu altă reprezentare priapică. O privire directă dinspre uşile de intrare, prin atriu, către peristil şi grădină (Casa Vettiilor nu avea *tablinum*) se oprea la o statuie mare a lui Priap, înconjurată de o fântână din marmură, care-i făcea pandant

imaginii de la intrare — deși aici, la fântână, șarja consta în faptul că jetul de apă țâșnea din penisul tot erect al statuii. Mesajul implicit de putere și prosperitate era întărit de felul în care erau dispuse lucrurile în atriu: de o parte și de alta, cufere mari de bronz erau etalate cât să iasă în evidență, conținând genul de bogății pe care le cântărea Priapul de la intrare. Mai existau, fără să intersecteze raza vizuală directă, și zonele mai „exclusive", și încăperile de serviciu.

36. O imagine a plenitudinii. Imediat după intrarea din față a Casei Vettiilor, zeul Priap îl întâmpina pe vizitator cântărind cu falusul său uriaș o pungă cu bani, pe talerul unei balanțe.

Luându-şi iar informaţiile de la Vitruviu, care lega proiectarea casei de ierarhizarea societăţii romane (şi, mai ales, de relaţiile dintre oamenii care formau elitele şi diverşii lor atârnători), arheologii şi-au reimaginat cum se va fi desfăşurat un ritual social caracteristic vieţii romane în acest decor pompeian. Ritualul cu pricina era cel de *salutatio*, practicat dis-de-dimineaţă, în care „clienţii" de toate soiurile îşi vizitau protectorii bogaţi, pentru a primi de la ei favoruri sau bani peşin, ca răsplată pentru voturile lor sau pentru a le furniza protectorilor servicii mai degrabă simbolice (însoţire sau escortă ori, pur şi simplu, frenetice aplauze), care să le consolideze acestora prestigiul. În privinţa Romei, avem suficiente plângeri legate de acest ritual, din punctul de vedere clientelar, în poeziile lui Iuvenal şi ale lui Marţial, care — fiind nişte atârnători stilaţi — făceau parcă mai mult tărăboi decât alţii, cum era aşteptat, în legătură cu înjosirile la care erau nevoiţi să se supună pentru câte o pomană şi aşa modestă. „Pentru cei trei *denarii* promişi — se jeluieşte Marţial într-un pasaj —, îmi ceri să mă prezint la datorie în atriul tău, înveşmântat în toga mea de gală. După care mă pui să stau pe lângă tine, să păşesc înaintea lecticii tale, când mergi să vizitezi nici mai mult, nici mai puţin de zece văduve..." Nu e greu de imaginat cum se va fi desfăşurat un asemenea ritual social şi la Pompeii, în contextul „casei": clienţii se postau afară, pe acele bănci de piatră, după care — când uşile casei se deschideau, la prima oră a dimineţii — îşi croiau drum pe coridorul îngust de la intrare, ajungeau în atriu, îi vorbeau pe rând protectorului, care trona mândru în *tablinum* şi le împărţea — sau nu — favoruri, după cum îi dicta starea de spirit în fiecare moment.

După toate probabilităţile, imaginea descrisă de Marţial este prea formală şi pretenţioasă pentru ce se va fi întâmplat, de fapt, la Pompeii. Chiar dacă la Roma ritualul matinal denumit *salutatio* era chiar atât de regulat şi de bine structurat pe cât sugerează poeţii (eu, cel puţin, am dubiile mele în acest sens), este cu neputinţă ca el să se fi desfăşurat la fel într-un oraş atât de mic precum Pompeii. Şi-apoi, trebuie să ne amintim că, la Pompeii, ritualul se desfăşura într-un spaţiu care făcea şi oficiile de loc principal de depozitare al casei şi care se poate foarte bine să fi conţinut şi unul sau două războaie de ţesut. Decât să-şi imagineze că ritualul de *salutatio* era deranjat de zdrăngănitul femeilor care ţeseau şi întrerupt de fâţâitul de colo-colo al sclavilor până la dulapurile de stocare sau la sursa de apă, unii arheologi au avansat ideea unei anumite zonări temporale. După acest model, atriul era teritoriul stăpânului casei dimineaţa,

și era preluat de restul familiei lărgite și de sclavi numai după ce el pleca de acasă, către For sau cu alte treburi publice pe care le avea. Dar și aici am dubiile mele că totul funcționa cu adevărat după un aranjament atât de precis.

Riscăm, de asemenea, să simplificăm prea tare dinamica socială a relațiilor interumane fie de la Roma, fie de la Pompeii. Pe de-o parte, avem anxietățile și umilințele trăite de cei care așteptau să le fie îngăduită prezența dinaintea protectorului lor. Cu toții ne putem închipui cum trebuie să fi fost să aștepți ca să-ți înfățișezi necazul unui grangur care hotăra după bunul plac dacă să te ajute sau nu (cu o slujbă pentru fiul tău, cu un împrumut sau cu amânarea unei chirii neplătite la timp). Și de partea cealaltă vor fi existat anxietăți — pentru că, în această lume a statutului public și a exhibării lui, protectorii aveau nevoie de clienți aproape la fel de mult cum aveau clienții nevoie de protectori. Să ne închipuim ce anxietăți și umilințe erau trăite și de granguri, care stăteau instalați în *tablinum* și-și așteptau clienții, dacă nici măcar unul nu-și anunța prezența.

Oricum ar fi fost ele, aceste ritualuri de putere, dependență și patronaj ne ajută să ne facem o idee despre logica organizării caselor în lumea romană și despre cum erau ele aranjate. Casele respective erau menite expunerii — iar această idee se reverbera, chiar dacă în forme diluate, până la reședințele care constau doar în câteva cămăruțe de jur-împrejurul unui atriu.

La bogăție și la sărăcie — dar nu „casa pompeiană"

Casele acestea construite în jurul unui atriu și, adeseori, al unei grădini cu peristil au căpătat statut de imagine standard a lumii casnice de la Pompeii. De mult s-au fixat în imaginația populară, în parte datorită unor cărți precum *Ultimele zile ale orașului Pompeii*, fiind cunoscute acum, de toată lumea, prin sintagma simplificatoare „casa pompeiană", ca și cum ar fi fost singura formă de arhitectură casnică din oraș. De fapt, era doar una dintre multele forme. Acest fapt în sine este semnificativ. Simpla varietate a tipurilor de locuințe de la Pompeii — în funcție de dimensiuni, menire și grandoare — subliniază uriașele discrepanțe în materie de bogăție de la nivelul orașului. Se creează astfel un contrast frapant cu fondul rezidențial relativ omogen din anumite orașe antice grecești excavate, în care diferențele dintre bogați și săraci erau cel puțin mascate

de casele care aveau, mai mult sau mai puţin, aceleaşi dimensiuni şi meniri. La Pompeii, exista un uriaş decalaj între casele cu cele mai mari şi cele mai mici atrii, cu toate că până şi cele mai mici locuinţe de acest fel ar fi depăşit cu mult situaţia locativă a multor sute dintre locuitorii liberi ai oraşului. Ironia face ca o mulţime de sclavi, chiar dacă erau consemnaţi în mansarde insalubre, tot trăiau în condiţii şi într-un mediu care le-ar fi stârnit invidia unora dintre oamenii liberi, dar săraci.

Aşadar, unde trăiau săracii? Răspunsul depinde, întrucâtva, de ce se înţelegea prin „săraci" — şi *cât* de săraci erau. O viziune peste măsură de deprimantă este aceea potrivit căreia, dacă prin „sărăcie" se înţelege „mizerie", atunci erau foarte puţini săraci în adevăratul sens al termenului în Antichitate — asta, pentru simplul motiv că mizeria constituia primul pas pe un drum care ducea foarte repede la moarte. Se presupunea că „săracii" aveau totuşi un mijloc de subzistenţă cât de cât rezonabil asigurat, fie că era vorba despre o activitate comercială sau o meserie, fie despre conexiuni cu casele extinse ale celor bogaţi. Cei lipsiţi de orice mijloace nu supravieţuiau, şi cu asta, basta.

Am remarcat deja spaţiile înghesuite în care se trăia şi se dormea, situate deasupra atelierelor şi prăvăliilor. La Pompeii, acestea probabil că treceau drept atâtea unităţi de cazare câte case cu atrii avea oraşul, deşi ofereau adăpost unui număr total de oameni evident mult mai mic. Şi mai jos de atât, cerşetorul înfăţişat în scenele pictate din For evoca viaţa de la pragul mizeriei. Nu putem decât să ne imaginăm unde punea omul acela capul jos, noaptea. Dar, date fiind anxietăţile rezultate din codurile de legi romane în privinţa celor care profanau mormintele de mari dimensiuni, făcându-şi culcuş înăuntru („Oricine doreşte poate pune sub acuzare pe cineva care trăieşte ori se adăposteşte într-un mormânt" — afirma jurisprudenţa romană), impresionantele mausolee de familie, înşirate în lungul drumurilor care duceau în afara oraşului, par să fi fost candidatele cele mai probabile pentru rolul acesta, de refugiu pentru săraci. Dar existau şi o mulţime de alte opţiuni, de la arcadele Amfiteatrului până la colonadele templelor.

Aproape la fel de mizeri erau şi cei care ocupau cămăruţele sau nişele comprimate între casele propriu-zise şi prăvălii, care se deschideau direct către străzi, dar nu aveau niciun fel de amenajare, cu excepţia unui prici de zidărie (*v.* Ilustraţia 37). Acestea erau, de obicei, recunoscute ca fiind separeuri ale prostituatelor — şi, într-adevăr, multe dintre încăperi chiar aveau, deasupra intrării, un falus proeminent. Dar, la fel de bine, puteau

fi locuințe minuscule și austere ale săracilor, falusul fiind un simbol optimist al norocului, nu neapărat o reclamă pentru servicii sexuale. Sau, de bună seamă, puteau fi și una, și alta. Pentru că prostituția, și în lumea romană, ca în atâtea alte cazuri, era soluția de ultimă instanță a celor dezavantajați. Putea reprezenta ultima speranță de supraviețuire pentru cei cărora le lipseau rețelele de sprijin obișnuite, de la sclavi fugari până la orfani sau văduve.

37. O locuință cu o singură încăpere, dotată doar cu un prici de zidărie. Să fi fost separeul unei prostituate? Sau, poate, cea mai ieftină formă de cazare de la Pompeii?

Ceva mai sus pe scara bogăției, se găseau alte tipuri de case. În partea de sud-est a orașului, exista un grup distinct de ceea ce am putea numi căsuțe *în terase*. Erau niște locuințe înguste, cu un singur nivel, având o curte interioară deschisă, dar nu și atriu, construite pe un rând unic, după același model, având aceleași dimensiuni (în linii mari, comparabile cu o casă cu atriu, dar mică), ridicate în aceeași perioadă (către sfârșitul secolului III î.e.n.). E de presupus că făceau parte dintr-un plan de urbanizare menit să primească un aflux de noi locuitori (poate pe cei strămutați în timpul războiului cu Hanibal) și erau încă în uz la vremea erupției, deși multora dintre ele, între timp, li se adăugaseră un atriu și un nivel superior.

Tot variată era și panoplia de camere sau apartamente de închiriat. Am văzut deja semnele clare de locuire cu chirie, la etajele caselor cu atrii. Există din plin, de asemenea, dovezi ale unei piețe a închirierilor,

destul de bine sistematizată, de vastă și construită special în acest scop. De pildă, un amestec de apartamente măricele și camere care dau spre atriu ocupă cele trei niveluri superioare ale unei clădiri multietajate, mai degrabă de prost gust, parcă înfiptă în versantul de pe latura de sud a orașului și care domină valea râului. Nivelurile de jos ale blocului erau folosite de unul dintre stabilimentele termale cu administrare privată din oraș, denumit acum Termele Sarniene, după râul către care privesc (aici au fost descoperite acele *graffiti* făcute de niște copii care se plictisiseră să tot aștepte). Este singura construcție de acest tip din oraș, stilul ei evocând câteva dintre blocurile de apartamente mai scumpe, descoperite la Ostia. Multe dintre camere sunt luminoase și aerisite, cu ferestre și terase mari, care oferă vederi splendide spre exterior — radical diferite de casele cu atrii, orientate înăuntru. Este de neconceput ca spațiile respective să fi fost ocupate de oameni realmente săraci. Poate că acestea erau cuibușoarele de nebunii ale celibatarilor, despre care vorbea Bulwer-Lytton?

38. Un stabiliment de băi publice cu vedere la râu: Termele Sarniene. Băile propriu-zise erau la parter, iar la nivelurile de deasupra lor se aflau locuințe.

Totuși, existau și dezavantaje aici. Deși o bună parte dintre apartamentele de la etajele superioare din alte case aveau closete (un tron de lemn așezat deasupra unui jgheab vertical săpat în perete), acestea, din câte ne putem da seama, nu. Iar apropierea de băi putea reprezenta o sursă de iritare pentru cei care puneau preț pe liniște și pace. Asta implicau,

cel puţin, plângerile filozofului Seneca, el însuşi locuind, la un moment dat, într-o situaţie similară la Roma:

> „Locuiesc deasupra unor băi. Închipuiţi-vă amestecul de zgomote care mă fac să urăsc până şi simpla putere a auzului. Când băieţii cu mușchi fac exerciţii, când ridică de la pământ greutăţile de plumb, când se antrenează, ori numai se prefac, eu le aud gâfâielile... În fine, închipuiţi-vi-l pe cel ocupat cu pensatul, care are o voce stridentă, ascuţită, şi niciodată nu şi-o poate ţine pentru el, afară de cazurile în care smulge părul de la subţioara cuiva şi-l face pe client să urle în locul lui."

Seneca avea darul de a strica cheful oamenilor, dar, în situaţia dată, putem fi alături de el.

Într-o altă proprietate de mari dimensiuni, situată la cinci minute de mers pe jos dinspre For înspre nord, o descoperire norocoasă ne ajută să ne facem o idee despre cum era organizată piaţa închirierilor şi despre diversele tipuri de locuinţe oferite. În apropierea unui colţ de stradă, un anunţ vizibil cândva (deşi acum s-a estompat) afirma:

> „De închiriat de la 1 iulie. În *insula* Arriana Polliana, proprietatea lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius, unităţi comerciale/rezidenţiale cu mezanine proprii [*tabernae cum pergulis suis*], apartamente de calitate la nivelurile superioare [*cenacula equestria*] şi locuinţe [*domus*]. Persoana de legătură: Primus, sclavul lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius."

Trei moduri de găzduire se regăseau în ofertă şi erau accesibile prin intermediul sclavului-agent imobiliar al stăpânului casei, fiecare putând să fie identificat în diferitele zone ale acelei reşedinţe uriaşe pe care era vopsit anunţul (*v.* Figura 8).

În centrul întregului cvartal — *insula* Arriana Polliana —, se află o casă de o mărime considerabilă, cu atriu, cu peristil şi (cel puţin în forma ei finală) cu o grădină dincolo de ele. Această casă a fost numită, iniţial, din cauza unei atribuiri greşite, Casa lui Pansa, dar trebuie să-i fi aparţinut, în realitate, lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius, membru al uneia dintre cele mai vechi familii din regiune, care activa în guvernarea locală în anii 50-60 e.n. şi căuta chiriaşi pentru cele câteva *tabernae*, *cenacula* şi *domus* pe care le deţinea. Termenul *tabernae* se referea, de obicei, la „prăvălii" sau „ateliere" — asta şi găsim, dacă urmăm strada principală: unităţi locative

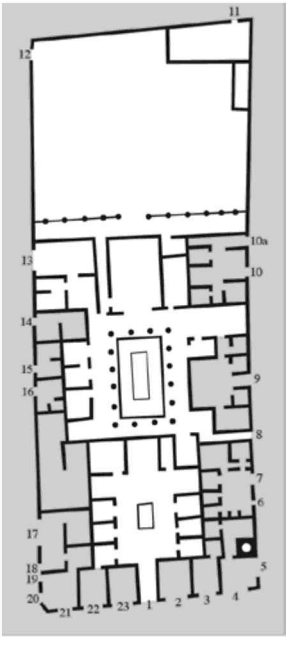


Figura 8 — *Insula* Arriana Polliana. Întreaga proprietate era împărțită între zona neumbrită, care era o reședință elitistă, cu atriu și peristil și cu accesul pe la intrarea 1, și cu diverse unități mai mici de jur-împrejur — prăvălii și apartamente —, care se închiriau. La unitățile rezidențiale de la etaj se ajungea folosind mai multe rânduri de scări.

cu deschiderile lor largi, caracteristice (numerele 21-3, 2-4 din Figura 8); nivelurile de la mezanin, unde își aveau locuințele, probabil, patronii prăvăliilor și atelierelor, au dispărut, dar ici și colo se mai văd găurile în care erau fixate grinzile transversale. Pe strada laterală, numerele 14-16, care nu aveau fațada tipică a prăvăliilor, vor fi fost spații strict rezidențiale — de unde și traducerea mea: unități „comerciale/rezidențiale".

Apartamentele de la etaj, *cenacula*, erau accesibile pe trepte care porneau direct din stradă la numerele 18, 19, 6, 8 și 10a. Descrierea *equestria* trimite, fără echivoc, la clasa „cavalerilor" (sau „ecveștrilor") din elita romană, un grup de oameni avuți, care se așteptau să locuiască în condiții substanțial mai bune decât cele de aici. Așadar, folosirea adjectivului *equestria* indica, probabil, o promisiune (sau o așteptare) în privința unei anumite respectabilități, așa cum se spune, de exemplu, „croitor pentru domni". Locuințele sau casele (*domus*) erau, mai mult ca sigur, unitățile locative de la nivelul parterului, numerele 7, 9 și 10, dacă nu cumva casa cu atriu din centru era și ea de închiriat, iar Nigidius Maius, proprietarul însuși, se mutase în altă parte.

E greu de știut cu precizie unde anume, în spectrul social acoperit de populația orașului, ar fi trebuit plasați ocupanții tuturor acestor unități

locative, deși diverse remarci ale lui Petroniu, din *Satyricon*, confirmă relativa ierarhizare pe scara prestigiului pe care o indică rămășițele materiale. La un moment dat, în toiul unei gâlceve de familie, Trimalchio își împunge nevasta fără milă, făcând referire la originile ei umile: „Când te-ai născut la mansardă, n-ai de ce să dormi într-o casă". Altă dată, înălțarea pe scara socială a unuia dintre oaspeții lui Trimalchio e semnalată de faptul că-și subînchiriază propriul *cenaculum* („de la 1 iulie" — curioasă coincidență, tocmai de la data la care începeau și contractele lui Nigidius Maius), pentru că și-a cumpărat o *domus*. Tot așa, nu putem fi siguri în privința duratei unor asemenea contracte de locație, prin urmare nici de câtă siguranță a locuirii se bucurau chiriașii. Dar un alt anunț de închiriere din oraș, referitor la găzduirea pe Domeniul Iuliei Felix, face următoarea reclamă: „un apartament elegant cu baie, pentru clienți de prestigiu, locuințe la mezanin [*pergulae*] și spații la etajul superior [*cenacula*], pentru contracte pe cinci ani".

Cert este, în tot cazul, că acea *insula* denumită Arriana Polliana adună laolaltă foarte convenabil, într-un singur cvartal, toate tipurile de locuințe disponibile în oraș. Nu putem decât să-i compătimim, astăzi, pe bieții locatari din *pergulae*, care aveau constant de suportat privelișteа unor spații luxoase din casele cu atriu învecinate, adevărate palate în comparație cu locuințele lor.

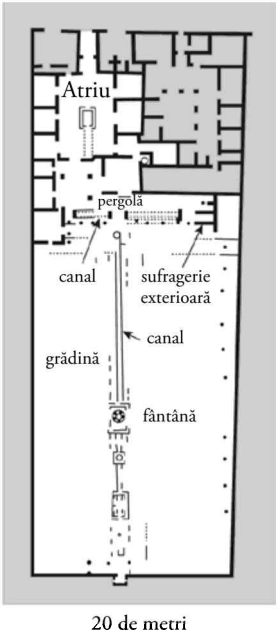


Figura 9 — Casa lui Octavius Quartio. Este un sit de dimensiuni relativ reduse, dar grădina ornamentală rămâne, chiar și așa, mult mai mare față de suprafața reședinței propriu-zise. Porțiunile gri sunt părți ale unor proprietăți diferite.

Dar nu numai pompeienii mai săraci domiciliau în spaţii locative diferite. Nu toţi locuitorii mai avuţi ai oraşului aveau şansa de a locui în casa cu atriu considerată „standard" la Pompeii. Existau anumite case, de exemplu, care, în ultimele faze ale istoriei oraşului — cu toate că mai păstrau câteva dintre elementele clasice pe care le-am văzut până acum —, aveau nişte grădini atât de întinse şi de elaborat aranjate, încât menirea propriu-zisă şi caracterul întregii proprietăţi par să fi fost complet schimbate.

Un exemplu clasic este Casa lui Octavius Quartio (denumită astfel după numele care figura pe un inel cu sigiliu, descoperit într-unul dintre atelierele de acolo), aflată în plin proces de renovare în momentul erupţiei. După cum arată planul casei (*v.* Figura 9), locuinţele din ea nu erau prea spaţioase, dar atenţia se concentra pe grădina enormă, pe decoraţiunile ei complicate şi pe instalaţiile acvatice, care se foloseau de conducta principală de aducţie a apei. Pe toată latura casei care mărginea grădina se întindea o lungă pergolă, care acoperea un curs de apă îngust, traversat de un podeţ şi, la origini, străjuit de statui. La un capăt, se afla o sală de masă exterioară, iar la celălalt, un „altar" ornamental, pe care se afla, cândva, o înfăţişare a zeiţei Diana sau Isis (picturile păstrate aici o prezintă pe Diana îmbăindu-se şi pe un preot al lui Isis). La un alt nivel, mai jos, un alt canal îngust se întindea pe vreo cincizeci de metri din lungimea grădinii, peste el fiind amplasate podeţe şi arcade, cu nişte fântâni complicate la un capăt şi în mijloc şi cu picturi care împodobeau aproape orice suprafaţă disponibilă. Într-o parte a grădinii erau plantate şiruri de boscheţi şi copaci despărţiţi de alei, şi mai erau şi alte pergole. Cursurile de apă erau astfel concepute, încât să formeze un bazin ornamental şi o crescătorie de peşte (*v.* Ilustraţia 39).

Influenţa detectabilă în cele mai multe dintre aceste trăsături arhitectonice provenea din arhitectura casei romane extravilane — aşa-numita *villa*. Elementele caracteristice ale unei grădini de *villa* erau tocmai cursurile de apă ornamentale, altarele şi aleile trasate printre flori şi copaci. Cicero nu a scăpat prilejul de a lua peste picior denumirile neruşinat de pompoase pe care membrii elitei romane le dădeau canalelor din propriile grădini: „Nilul" sau „Euripus" (acesta din urmă, după braţul de mare ce separa insula Euboea de Grecia continentală). În schimb, Cicero era ahtiat după un alt Euripus, de pe cuprinsul uneia dintre proprietăţile de la ţară ale fratelui său Quintus, şi, la un moment dat, se gândea să-şi construiască el însuşi un altar dedicat zeităţii obscure pe nume Amalthea,

39. Vedere în lungul grădinii din Casa lui Octavius Quartio. O suită elegantă de bazine și pergole — într-o amplasare miniaturală, ca de bijuterie? Sau aceasta reprezintă o schemă complet lipsită de măsură pentru situl respectiv, un caz clasic de pretenții ale unui *nouveau riche* — un parvenit — scăpate de sub control? Arheologii nu s-au putut pune de acord în această privință.

care ar fi reprodus o elegantă înfățișare din grădina *villei* prietenului său Atticus. Mai târziu, împăratul Hadrian avea să instaleze în palatul său rustic de la Tivoli un foarte țipător „Canopus" (alt curs de apă de sorginte egipteană), care s-a păstrat până astăzi. O altă caracteristică a unei grădini de *villa* era combinația de productivitate și ornamentație, oferită de un asemenea bazin care era, deopotrivă, și iaz cu pește. Pentru proprietarul roman de case, o parte a plăcerii de a avea moșie la țară era dată de felul în care exploatarea productivă a domeniului se putea integra în schema decorativă a proprietății — era o împletire de agricultură și eleganță.

Modelul acesta arhitectonic aduce, prin urmare, stilul proprietății extravilane în interiorul cetății. Se bucură de mare succes la vizitatorii moderni ai sitului, cărora le place la nebunie să se plimbe de-a lungul canalelor, pe sub pergole, la fel cum trebuie să le fi plăcut și rezidenților antici. Unii arheologi, însă, au cam strâmbat din nas, imaginându-și ce implica dispunerea elementelor. Erau prea multe, susțin ei, aglomerate într-un spațiu prea mic („doi oameni nu pot merge unul lângă altul pe sub o asemenea pergolă fără să dea peste o fântână, un podeț sau un stâlp la fiecare câțiva pași, fără să se împiedice de statuetele din iarbă"). Totul pare a fi o „lume gen Walt Disney", în care un proprietar, nu cu foarte mult bun-gust, a încercat să imite lumea tihnită de la țară a celor mai breji decât el, optând constant în favoarea cantității și în detrimentul calității.

Se cuvine să recunoaștem că arta și proiectarea din Antichitate puteau fi cu desăvârșire de mâna a doua. Iar unele dintre picturile din această casă erau „de calitate modestă", vorbind eufemistic. Totuși, este greu să nu suspectăm că, etichetând casa drept „lipsită de gust", nu facem decât — fie și inconștient — să împărtășim prejudecata multora dintre membrii elitei romane, dispuși în orice moment să ia în derâdere schemele grandioase, tipice palatelor, reduse la o scară a banalității casnice. La urma urmelor, fostul sclav Trimalchio trebuie să fi fost de o sinistră vulgaritate. Dar umorul conținut de romanul lui Petroniu rezultă, parțial, din felul în care autorul maimuțărește cultura elitei aristocrate până în profunzimea ei. Râzând la cele scrise de el, râdem, totodată, de lumea lui (sau de-a noastră).

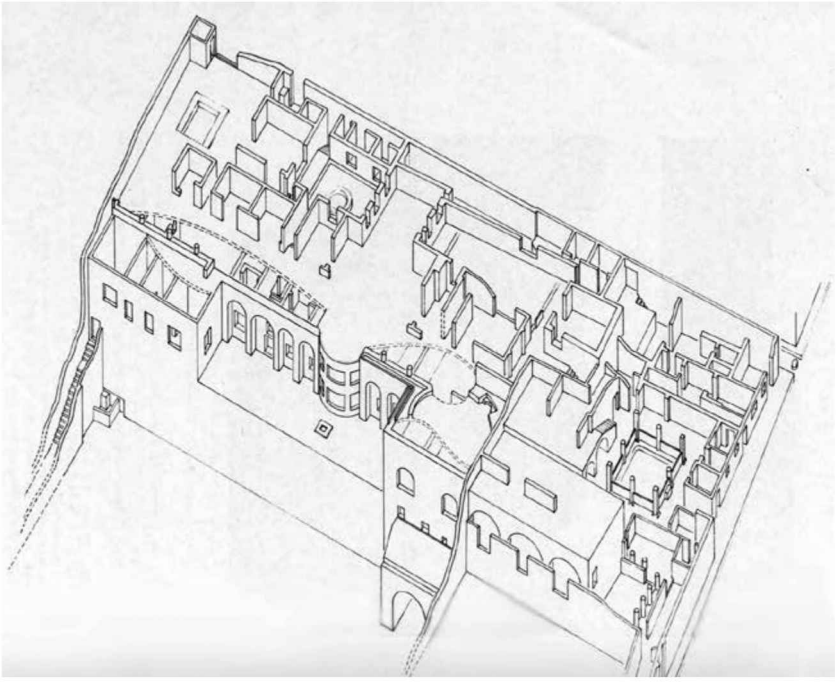
Nimeni însă nu a strâmbat din nas analizând grupul de case de la marginea de vest a orașului, construite de-a dreptul peste vechiul zid al cetății, în primii ani ai coloniei romane (după 80 î.e.n., posibil de unii dintre coloniștii originari) — care, în forma lor finală, parcă se prăbușesc dramatic pe versantul muntelui, către mare, diferențele de nivel ajungând și la patru sau cinci etaje (*v.* Ilustrația 15). Acestea sunt acum, în multe privințe, cele mai impresionante clădiri din tot orașul Pompeii, în parte fiindcă, plimbându-te printre ele și prin ele, pe la diferitele lor niveluri, în sus și-n jos pe scările care s-au păstrat, capeți impresia că ești *fix înăuntrul* unei case antice — iluzie pe care se întâmplă foarte rar s-o trăiești în altă parte.

Aceleași case ilustrează și una dintre cele mai triste povești ale excavațiilor moderne. Bombardate în 1943, ele au fost excavate în anii 1960,

dar n-au fost niciodată documentate așa cum s-ar fi cuvenit, și chiar înregistrările și caietele de notițe rămase nepublicate sunt adeseori mai degrabă schematice. Asta înseamnă că avem prea puține informații despre istoria construirii lor sau detalii despre arhitectura lor interioară. Este dificil, pe alocuri, să-ți dai seama unde anume se aflau zidurile despărțitoare dintre o casă și alta sau câte unități locative erau, de fapt, în toate. Plus că n-au fost deschise publicului (deși se văd foarte bine de la intrarea principală a sitului, cea de la Poarta Maritimă). Trăgând linie și adunând, se poate spune că, deși sunt un punct de reper al sitului arheologic de care își amintesc cu plăcere puținii norocoși care au primit permisiunea de a le vizita, casele respective n-au avut un impact considerabil nici în ghiduri, nici în istoriile generale de popularizare a orașului și nici măcar în cursurile universitare. Nu ne-au afectat viziunea în privința caselor pompeiene cât s-ar fi cuvenit.

Cea mai bună cale de înțelegere a tuturor acestor construcții de mari dimensiuni, multietajate, este să le considerăm case cu atrii, organizate după principiile lui Vitruviu, numai că pe verticală, nu pe orizontală, și care aveau vedere către mare, în loc să privească spre interior. În cea mai grandioasă dintre ele, Casa lui Fabius Rufus (denumită astfel după omul al cărui nume apare în mai multe inscripții de tip *graffiti* din casă), intrai pe la nivelul solului, prin partea dinspre oraș, într-un atriu relativ modest pentru o construcție de aceste dimensiuni. Numai că, în loc să străbați casa către zonele ei „exclusive", coborai pe scări către două niveluri de mai jos, unde, în partea dinspre mare, se găseau mai multe spații generoase, cu ferestre mari și, pe alocuri, cu terase în exterior. Zonele de servicii par să fi fost în colțurile întunecoase ale casei, practic vârâte în versantul muntelui, fără vedere la exterior și cu prea puțină lumină naturală, atât de prețioasă (*v.* Ilustrația 40).

Pentru posesorii casei și pentru invitații lor privilegiați, aceste încăperi de jos erau locuri din care se puteau bucura de lumină, de aer și de perspectivă. Un autor de *graffiti*, care și-a exersat măiestria pe una dintre scările casei, a priceput ce era de priceput. Printre scrijeliturile unui anume Epaphroditus, care și-a încrustat numele de mai multe ori, uneori alături de cel al iubitei lui („Epaphroditus și Thalia"), și chiar sub versurile unui îndrăgostit, care erau destul de clișeiste ca să fie găsite scrise în mai multe locuri de prin tot orașul („Aș vrea să fiu inelul de pe degetul tău măcar o oră, nu mai mult..."), cineva s-a găsit să inscripționeze primele trei cuvinte ale celei de-a doua cărți din poemul filozofic *Despre*



40. Casa lui Fabius Rufus. Această reconstituire axionometrică ne ajută să ne facem o idee despre complexitatea unui asemenea proiect multietajat. Camerele cu vedere sunt orientate către mare. Spațiile de servicii sunt înghesuite în coasta dealului din spate, sumbre și mohorâte, ca de obicei.

natura lucrurilor, de Lucreţiu: *Suave mari magno…* — „Plăcut este când pe marea cea vastă…" Acestea se continuau, cum scribul nostru de ocazie probabil că știa, cu: „… vânturile stârnesc valuri, ca să privească de pe uscat la marile tulburări ale altuia".

Într-adevăr, plăcut va fi fost să privești către mare din Casa lui Fabius Rufus.

Nume și adrese

În pragul uşii unei căsuţe din sudul oraşului, din care cea mai mare parte, situată dincolo de intrare, a rămas neexcavată, s-a găsit o plăcuţă de bronz pe care scrie: „Lucius Satrius Rufus, secretar imperial (pensionat)". Dacă într-adevăr este, aşa cum pare plauzibil, plăcuţa cu nume de la uşă, atunci este unicul asemenea identificator cunoscut în oraș până acum.

Aici locuia un om care făcea parte din — sau, cel puţin, avea legături cu — o familie dintre cele mai vechi din oraș. Genealogia lui e nesigură, pentru că foștii sclavi și descendenţii acestora își luau numele de familie ale stăpânilor, așa încât respectivul Satrius putea fi unul dintre membrii acestei linii locale de notabilităţi sau putea fi — sau avea legături de rudenie cu — un sclav deţinut de ea. În acest caz, date fiind presupusele dimensiuni ale reședinţei și natura funcţiei celui care o deţinea, suntem îndreptăţiţi să bănuim a doua variantă. Indiferent care era adevărul, se pare că avem de-a face cu un localnic, fost angajat al administraţiei palatului imperial de la Roma, retras în orașul său de baștină. Ajuns înapoi acasă, și-a postat la ușă plăcuţa de bronz, ca să se laude cu faptul că se aflase în slujba împăratului.

Știm numele a mii de oameni din Pompeii, de la marile familii ale lui Satrius ori Holconius Rufus până la numele unice sau poreclele celor care au scrijelit mesaje pe ziduri sau figurează în mesajele scrijelite pe ziduri (care nu erau neapărat mai prejos, bineînţeles, scrierea de mesaje de tip *graffiti* nefiind un obicei rezervat claselor inferioare): „Bună, Prima mea, oriunde ai fi. De la Secundus. Te rog, iubește-mă, draga mea"; sau: „Ladicula e un hoţ"; sau: „Atimetus m-a lăsat borţoasă". Ici și colo, putem chiar să asociem numele cu câte o figură, chiar dacă statuile protocolare ale notabilităţilor locale, atâtea câte s-au păstrat, au tendinţa de a-și flata subiecţii până dincolo de orice credibilitate. Cocoţat pe soclu în piaţeta din faţa Termelor Stabiane, de pe *Via dell'Abbondanza*, Marcus Holconius Rufus, un mahăr municipal din perioada augustană, este costumat în așa fel, încât seamănă mai degrabă cu un împărat roman cuceritor decât cu un biet funcţionar dintr-un orășel oarecare (*v.* Ilustraţia 71). Mai realistă, probabil — sau mai amuzantă, cel puţin — este caricatura înfăţișând un anume „Rufus", cu tot cu nasul său roman (*v.* Ilustraţia 41).

Deosebit de complicată s-a dovedit a fi asocierea caselor cu numele sau familiile; procesul se complică și mai mult, dacă ne gândim la casă în sensul acelei „adunături" de oameni și atârnători care vor fi trăit la un loc, într-un singur stabiliment. Așa cum am văzut mai înainte, o mare parte a identificărilor nu sunt cu mult altceva decât niște presupuneri bazate pe grupări de afișe electorale — despre care se crede că indicau faptul că respectivul candidat sau cel care-i făcea campanie locuia în apropiere, ori pe inele cu sigiliu sau pietre pentru aplicarea sigiliului. Nu exagerăm prea mult dacă spunem că, indiferent unde aveau bieţii fugari din oraș ghinionul să le scape de pe degete inelele cu sigilii în timp ce se grăbeau

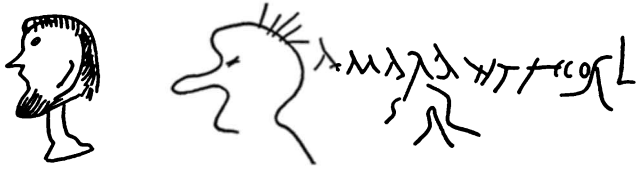
41. „Acesta e Rufus" — *Rufus est*, după cum scrie deasupra, în limba latină. Subiectul (sau victima) caricaturii este înfățișat cu o coroană de lauri, cu bărbie ascuțită și un magnific nas „roman".

să scape dintre zidurile cetății, acolo au considerat arheologii, mult mai târziu, că locuiseră.

Când și când, presupunerile se dovedesc adevărate — sau, cel puțin, semiadevărate. Cu decenii în urmă, a fost avansată ideea — pe baza unui anunț electoral din afara cârciumii, în care un anume „Amarantus Pompeianus" (adică „Amarantus din Pompeii") își îndemna concetățenii să-l voteze pe candidatul susținut de el — că patronul unui mic local situat la numai un cvartal distanță de *Via dell'Abbondanza*, spre sud, era un om pe nume Amarantus. Apoi, odată cu descoperirea unui inel cu sigiliu, s-a decis că o căsuță de alături îi aparținuse lui Quintus Mestrius Maximus.

Aceste două proprietăți au fost excavate din nou, recent. Noile lucrări au arătat că, în ultimii ani de existență ai cetății, cele două construcții fuseseră unite între ele și că erau într-o stare foarte dărăpănată. Tejgheaua localului era făcută praf, grădina era năpădită de buruieni (analiza grăunțelor de polen a scos la iveală spori de ferigi), iar proprietatea combinată era folosită ca depozit pentru recipientele pline cu vin (*amphorae*). Scheletul unui catâr folosit la transportarea lor a fost găsit printre ele, precum și cel al unui câine (de pază) la picioarele animalului mai mare. Pe două dintre amforele cu vin era ștanțat numele „Sextus Pompeius Amarantus" ori, pur și simplu, „Sextus Pompeius". Atâta cât era, probabil că afacerea îi aparținea respectivului Amarantus, al cărui nume apare și în câteva inscripții de tip *graffiti* descoperite în altă parte, în același cartier. Într-adevăr, poate că nu e foarte fantezist să ne închipuim că individul cu nasul mare (sau, dacă nu, atunci omul cu barbă), înfățișat alături de un text scrijelit care spunea: „Salut, salut, Amarantus", era chiar o reprezentare a negustorului de vin (*v.* Ilustrația 41). Și Quintus Mestrius Maximus?

Poate că era partenerul de afaceri al celuilalt sau, pur și simplu, fostul posesor al unui inel pierdut.



42. „Salut, salut, Amarantus" ori, în inscripția latină mai greu descifrabilă, *Amarantho sal(utem) sal(utem)*. Probabil că unul dintre cei doi bărbați îl reprezenta pe Amarantus, patronul cârciumii unde a fost descoperit acest *graffito*.

Adevărul este că foarte rar putem fi absolut siguri de identitatea ocupanților unei case. Un exemplu ar fi casa unui anume Lucius Caecilius Iucundus, ale cărui registre bancare au fost găsite căzute din pod. Ceva mai des, putem fi rezonabil de siguri afirmând că știm cine erau. În ciuda unor dubii vechi și sâcâitoare, balanța probabilității înclină, fără doar și poate, spre certitudinea că așa-numita Casă a Vettiilor le aparținea fraților Aulus Vettius Conviva și Aulus Vettius Restitutus — fie unuia dintre ei, fie amândurora (deși un arheolog sceptic a venit recent cu ideea că Vettii erau, de fapt, o pereche de atârnători, însărcinați cu ștampilarea bunurilor care intrau în și ieșeau din gospodărie). Casa lui Iulius Polybius își ia denumirea modernă de la un bărbat care apare ca fiind și candidatul, și autorul unor afișe electorale găsite și pe fațadă, și înăuntrul reședinței propriu-zise. Dar e strâns legată de un anume Caius Iulius Philippus, probabil vreo rubedenie, al cărui inel cu sigiliu a fost descoperit într-unul dintre dulapurile din casă — deci, nu scăpat de pe deget la întâmplare — și care este menționat și el în scris, în interiorul casei.

Dar, când știm care era identitatea ocupanților, ce ne mai spune ea în plus? În privința lui Amarantus, nu ne oferă nimic altceva decât satisfacția de a fi fost capabili să-i atașăm unei case un nume. În alte cazuri, în schimb, informațiile suplimentare pe care le obținem despre oamenii cu pricina, chiar și un simplu nume în plus, pot indica direcții de interes. Faptul că unul dintre frații Vettius era membru al societății locale *Augustales* (parțial club de socializare, parțial ordin religios, parțial grupare politică) reprezintă o indicație solidă a faptului că ei doi erau foști sclavi, de vreme ce așa-numiții *Augustales* aparțineau, aproape toți, acestei categorii a societății romane. În cazul lui Iulius Philippus și al lui Iulius Polybius,

indiferent care va fi fost relaţia precisă dintre ei, numele lor în sine sugerează că, oricât de grozav ar fi fost statutul amândurora în cadrul elitei politice din Pompeii, către mijlocul primului secol e.n., cei doi descindeau din sclavi eliberaţi, pentru că numele Iulius indică adesea un sclav eliberat de unul dintre împăraţii timpurii, care purtau tocmai numele de gintă Iulius. Toate acestea sunt indicaţii numai bune ale graniţei permeabile dintre calitatea de sclav şi cea de om liber în societatea romană.

Anul 79 e.n. — totul se schimbă

Este inevitabil ca cele mai multe dintre cunoştinţele noastre despre casele din Pompeii şi ocupanţii acestora să provină din perioada de dinaintea erupţiei fatale. Dar tot putem vedea şi câte ceva din reconstruirile, extinderile şi schimbările de funcţionalitate care le-au marcat istoria. Ca orice alt oraş, Pompeii era şi el mereu în mişcare. Proprietarii de case puneau mâna pe şi mai mult spaţiu, cumpărând porţiuni din proprietăţile învecinate şi tăind câte o uşă între locuinţa lor şi cealaltă. Dimensiunile Casei lui Menandru s-au extins ori contractat, după cum deţinătorii ei au cumpărat sau au revândut părţi din casele de-alături. Casa Vettiilor s-a format prin alăturarea şi adaptarea a două proprietăţi mai mici. Prăvăliile se deschideau şi se închideau. Foste unităţi rezidenţiale erau convertite pentru a căpăta alte utilizări: localuri, unităţi de prelucrare a ţesăturilor sau altfel de ateliere. Sau viceversa.

Există, evident, o tentaţie de a pune orice aparentă cădere a pieţei imobiliare pe seama efectelor cutremurului din anul 62 e.n. Ba chiar, în toate cazurile în care nu au existat alte dovezi, a părut potrivită datarea reconversiei majore ca fiind întreprinse „după 62". Atenţie, însă: asemenea modificări au avut o istorie mult mai îndelungată, la scara întregului oraş. Un studiu atent asupra unui număr de trei ateliere de prelucrare a ţesăturilor — despre care se consideră, în mod obişnuit, că au „preluat" nişte case particulare după cutremur — a demonstrat că toate trei au coexistat cu funcţionalitatea rezidenţială a caselor cu pricina (în ciuda mirosului puturos). Cel puţin una dintre reconversii este, cu siguranţă, databilă înainte de anul 62 e.n.

Da, *se desfăşurau* într-adevăr o mulţime de lucrări de construcţii şi de redecorare la vremea erupţiei — mai multe decât pot fi considerate în mod normal compatibile cu procesele obişnuite de modificare şi

renovare. Plus că există și dovezi ale unor dezafectări și schimbări de destinații. Iată câteva exemple numai din casele despre care am vorbit până acum: în Casa Prințului de Neapole, o cândva măreață sală de petreceri pare să-și fi schimbat destinația în spațiu de depozitare; la fel și în Casa lui Iulius Polybius (unde anumite camere erau goale, plus că s-au găsit recipiente cu var, semn că renovările erau în toi); în Casa Venerei în Costum de Baie, redecorările fuseseră începute și întrerupte; în schimb, erau în plină desfășurare în Casa lui Fabius Rufus și în Casa Vestalelor; în Casa lui Menandru, sala de baie privată era, în mare măsură, dezafectată, fiindcă se prăbușise ori fusese demolată; și în Casa lui Amarantus au fost găsite materiale de construcții, dar nu pare să fi lucrat nimeni cu ele (poate că planurile inițiale fuseseră abandonate).

Pare prea puțin credibil ca toată această activitate să fi avut drept cauze fie nevoia generală de lucrări de reparație, fie cutremurul survenit cu atâta timp în urmă, tocmai în anul 62 e.n. (de fapt, unele dintre lucrări erau, evident, cârpiri ale reparațiilor întreprinse „după 62"). Aproape cert, o mare parte din ceea ce vedem astăzi este reacția față de stricăciunile provocate de micile cutremure anterioare erupției propriu-zise. Nu erau câtuși de puțin lucrări curente ale deținătorilor de case de la Pompeii, în vara lui 79 e.n. Pentru cei mai optimiști dintre ei, trebuie să fi fost vorba despre o serie de crăpături sâcâitoare în zugrăveală, care se cereau reparate. Pentru pesimiști (și pentru cei suficient de înstăriți cât să-și pună întrebări despre viitorul lor), trebuie să fi fost vorba despre o vreme de reflecție la ce avea să se întâmple în continuare.

Să trecem, acum, la reacția uneia dintre familiile de optimiști, care locuiau în Casa Zugravilor la Lucru.

CAPITOLUL IV

Pictură și decorațiuni

Atenție: zugravi la lucru

În dimineața zilei de 24 august 79 e.n., o echipă de zugravi, probabil trei sau patru în total, s-a prezentat la ușa unei case mari, situată aproape alături de Casa lui Iulius Polybius, ca să continue o lucrare pe care o începuse cu câteva săptămâni mai înainte. Cât de mare sau cât de grandioasă era casa respectivă, nu putem ști cu precizie deocamdată, pentru că nu a fost scoasă la lumină în întregime. Nu avem, până acum, decât porțiunea din spate a proprietății: o grădină cu peristil, descrisă mai sus, încăperile din jurul ei și o intrare îngustă, de pe una dintre aleile lăturalnice (*v.* Figura 10). Între zidul din spate al grădinii și *Via dell'Abbondanza*, se aflau — într-o juxtapunere tipic pompeiană a unei reședințe scumpe cu infrastructura negustorească — o prăvălie și o brutărie cu vânzare (la care ne vom opri în capitolul următor). Ușa din față, principală, a casei respective, cunoscută astăzi, din motive lesne de înțeles, drept Casa Zugravilor la Lucru, probabil că se deschidea către o stradă situată la nord.

E clar că se desfășurau din plin lucrări importante de redecorare. Mormane de var au fost găsite în colonadele peristilului, precum și nisip, *tesserae* („pietricele") de mozaic și alte materiale pentru podele — într-o boxă de lângă bucătărie. Zugravii se aflau la lucru în cea mai impresionantă încăpere din această parte a casei, cu o suprafață de circa 50 de metri pătrați, care se deschidea către grădină. Probabil c-au luat-o la sănătoasa pe la ora prânzului, lăsându-și uneltele și vopselele în urmă,

aproape așa cum se găseau în acel moment. Compasuri de măsurat, rămășițe de schele, urcioare cu ipsos, canciocuri — toate au fost găsite aici, plus mai bine de cincizeci de borcănașe cu vopsele (inclusiv câteva, dintre care cele mai multe goale, înghesuite într-un coș de răchită, într-una dintre camerele din partea de nord a peristilului, folosită, evident, ca spațiu de depozitare în timpul lucrărilor de reconstrucție).

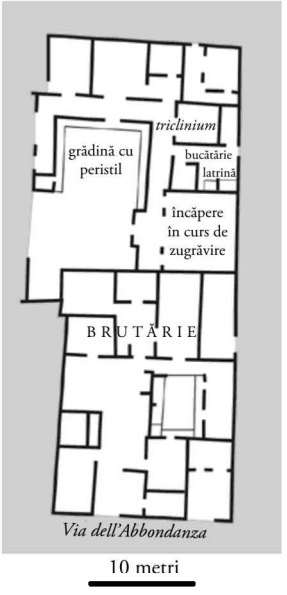


Figura 10 — Casa Zugravilor la Lucru. Această casă nu a fost complet excavată. Porțiunile ei din spate se învecinează cu Brutăria Îndrăgostiților Caști. Intrarea principală trebuie să se afle undeva spre nord (în partea de sus a planului alăturat).

Din cauza întreruperii bruște a lucrului, avem ocazia rară de a ne face o idee despre stadiul lucrărilor, de unde putem începe să reconstituim felul în care lucrau, în ce ordine, cât de repede — și câți lucrători erau. Un principiu de bază era — și, de fapt, ținea doar de bunul-simț — că începeau din partea de sus și avansau către partea de jos. Deși nivelurile cele mai înalte ale încăperii sunt aproape cu totul distruse acum, este limpede că secțiunile superioare ale pereților fuseseră finisate și vopsite. La fel și plafonul casetat, dacă judecăm după fragmentele care au fost găsite prăbușite pe podea. Numai nivelul cel mai apropiat de podea al zidului, situat chiar deasupra soclului, nu fusese încă tencuit.

Când s-a declanșat erupția, zugravii lucrau la partea mediană, cea mai vastă, a decorațiunilor. Foloseau tehnica picturii autentice în frescă. Altfel spus, tencuiala este acoperită cu vopsea câtă vreme este încă umedă, ceea ce, de vreme ce vopseaua se întrepătrunde cu substratul, produce o

culoare mult mai stabilă, care nu se desprinde la cea mai mică lovitură. Dar înseamnă și că trebuiau să lucreze foarte rapid, ca să fie siguri că aplicau vopseaua în întregime, până ca tencuiala să se usuce. Pictorii și zugravii din vremea Renașterii se confruntau cu exact aceeași problemă, drept care atârnau, câteodată, cârpe ude peste zonele tencuite, ca să le mențină umede. Observatorii atenți au remarcat posibile urme ale unor asemenea cârpe ici și colo, prin alte case de la Pompeii, dar nu și aici. De asemenea, pe alte porțiuni pictate, se pot vedea urme de apăsare, acolo unde zugravul a recurs la presiune, încercând să aducă la suprafață umezeala rămasă în tencuială.

43. Un perete numai pe jumătate lucrat, abandonat de zugravi în momentul erupției. La prima vedere, nu sunt multe de văzut, dar unele dintre metodele zugravilor pot fi reconstituite. Cadrul central și cel din partea dreaptă primiseră deja un prim strat de culoare, în schimb desenul din centru fusese numai schițat. Secțiunea din partea stângă (abia vizibilă) era încă la stadiul de tencuială nedecorată. În subsolul cadrului central, niște cupidoni pictați se distrează, într-o cursă periculoasă de care de luptă.

O privire mai atentă spre peretele de nord ajută la formarea unei imagini clare asupra stadiului la care se ajunsese (*v.* Ilustrația 43). Două dintre cadrele principale, unul negru și unul roșu, fuseseră deja terminate. Suprafețele erau, în cea mai mare parte, unele simple, însuflețite doar de niște grupuri de figurine de mici dimensiuni: ceva ce pare a fi un zeu înfocat, care face amor cu o nimfă, și niște cupidoni plini de energie, care-și

mână carele trase de capre (perechea din frunte suferă un accident neplăcut). Cadrele acestea de culoare erau despărţite de secţiuni mai înguste, în care o arhitectură fantastică şi nişte coloane incredibil de subţiate se întreţeseau cu flori, frunzişuri şi păsări care stăteau în poziţii de un echilibru îndoielnic. Pe partea stângă, o secţiune întreagă urma să fie vopsită: stratul final de tencuială netedă era încă ud şi avea să fie zugrăvit într-un negru potrivit până la sfârşitul zilei, dacă nu se abătea nenorocirea.

Tot în stadiile finale era pictura principală, care urma să fie punctul de maxim interes din centrul peretelui. Aici fusese făcut un desen frust, în ocru, pe tencuiala udă, pentru a schiţa proiectul viitor şi a-l ghida pe zugrav în munca lui grăbită spre imaginea pe care trebuia să o compună. Tot ce putem spune acum este c-ar fi constat dintr-o serie de personaje (unul aşezat, la stânga, iar alţi câţiva în picioare, la dreapta) şi că registrul superior, unde fusese aplicată deja o parte din culoare, urma să aibă un fond albastru; după cum arată alte exemple care au supravieţuit, e de presupus că ar fi fost o scenă extrasă din repertoriul mitologic. În acest cadru, desenul pregătitor era destul de amănunţit, cu o modelare parţială, dar atentă, a elementelor anatomice.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre seria de imagini delicate, cu elemente arhitecturale. Peretele estic al încăperii include unele care nu erau încă terminate — dar, aici, schiţele de pe tencuială nu sunt decât nişte linii schematice, drepte, nişte curbe precise (de unde şi necesitatea compasurilor) şi, din când în când, câte o formă stranie, cum ar fi câte o urnă. S-ar zice că zugravii erau atât de buni în meseria lor, încât erau în stare să adauge şi să completeze detaliile — păsările din frunzişuri, extravaganţele arhitectonice — chiar şi după cele mai simple schiţe.

Nu putem fi siguri în privinţa subiectului planificat al acelui cadru central de pe peretele de nord, pentru simplul motiv că desenul său pregătitor a fost acoperit, în cea mai mare parte, de un strat rugos de tencuială prelinsă neregulat. Dar acesta, iată, ne prilejuieşte o altă privire fugară asupra felului în care lucrau zugravii. Pentru că prezenţa tencuielii prelinse nu se poate datora decât unei găleţi pline cu materialul respectiv, care s-a vărsat peste perete de pe vreo scară sau schelă, fiind răsturnată chiar de zugravi, când au încercat să scape cu fuga sau când s-a petrecut erupţia. Mai jos de cadrul central, cele două găuri de pe ambele părţi ale acestuia, unite între ele de o linie, sugerează că o poliţă temporară fusese fixată acolo, ca să susţină oalele cu vopsele ale celui care picta scena principală.

Analiza chimică a vopselelor păstrate furnizează și alte indicii. Se foloseau șapte culori de bază (negru, alb, albastru, galben, roșu, verde și oranj), obținute în diverse nuanțe, cu ajutorul a cincisprezece pigmenți diferiți. Unii trebuie să fi fost ușor de procurat pe plan local: negrul de fum, de exemplu, stătea la baza negrului folosit la zugrăveli, iar mai multe soiuri de cretă sau var produceau vopselele albe. Dar se foloseau și alte ingrediente, mai greu de găsit și mai sofisticate: celadonit, posibil adus din Cipru, pentru verde; hematit, pentru roșu, probabil tot importat; și așa-numitul „albastru egiptean", obținut pentru comercializare prin încălzirea laolaltă de nisip, cupru și o formă oarecare de carbonat de calciu (potrivit lui Pliniu, acesta era de cel puțin patru ori mai scump decât o bază de ocru). Vopselele se prezentau în două tipuri semnificativ distincte. Primul tip includea un „liant" organic (ou, probabil); al doilea tip nu avea un asemenea liant, în schimb era diluat cu apă. Acest lucru indică două tehnici diferite de a picta. Liantul era necesar în vopseaua folosită în fazele de finisare (tușe suplimentare la elementele arhitecturale sau chiar la micii cupidoni care se întreceau cu carele), în straturile aplicate pe *secco*, adică peste un strat de tencuială sau peste o altă pictură deja uscată. Nu se folosea pentru straturile de vopsea aplicate direct pe tencuiala umedă (*fresco*).

Punând laolaltă dovezile culese, ne putem face o idee aproximativă despre oamenii care prestau munca respectivă și despre cum funcționa diviziunea muncii în echipa lor. Aceasta era formată, aproape sigur, din trei sau mai mulți lucrători. În dimineața zilei de 24 august, anul 79 e.n., unul lucra la cadrul central de pe peretele de nord. Al doilea lucra lângă el, având sarcina mai puțin complicată de a aplica stratul simplu de vopsea neagră (poate că el este cel care a răsturnat găleata de tencuială). Un altul vopsea decorațiunile arhitectonice rămase neterminate de pe peretele de est (cadrul central de acolo încă nu fusese tencuit, așa încât urma să fie vopsit într-o altă zi). Încă unul ar fi putut fi ocupat să lucreze la detaliile pictate *secco*. Dar, cum acestea nu presupuneau nicio grabă (spre deosebire de cele pictate pe *fresco*), este mai probabil să fi fost adăugate și ele tot de ceilalți doi zugravi, după ce și-ar fi terminat lucrarea la porțiunile cu tencuiala udă. Era vorba deci de o afacere de mici dimensiuni: un ucenic, fiu ori sclav, îi sprijinea la lucru pe doi meseriași cu mai multă experiență.

Cine anume erau zugravii, cum fuseseră angajați, cât costa prestația lor sau cum fuseseră alese ornamentele murale pe care le creau — toate

acestea nu putem decât să le presupunem. Numai două posibile semnături au fost găsite pe niște picturi de la Pompeii, iar dovezi în privința tarifelor practicate la nivel local pentru astfel de lucrări nu avem. Tot ce avem, de fapt, datează de mult mai târziu, dintr-un set de reglementări imperiale în materie de prețuri maximale — un mercurial publicat abia în secolul IV e.n. Acolo, un „pictor de figuri" (poate un echivalent al zugravilor de aici, care vopseau cadrele centrale) putea câștiga și de două ori mai mult pe zi în comparație cu un „vopsitor de pereți", și de trei ori mai mult decât un brutar sau un fierar. Dacă „pictorul de figuri" era echivalentul celor care lucrau aici la cadrele centrale (și nu, așa cum consideră unii savanți, un portretist), atunci asemenea decorațiuni trebuie să fi fost scumpe, dar nicidecum un lux pe care și-l puteau permite numai cei foarte bogați. Negocierile dintre client și zugrav probabil că nu difereau prea mult de cele pe care le cunoaștem astăzi. Dacă ai mulți bani, poți să obții cu ei orice îți trece prin cap. Altminteri, se realizează un compromis între dorințele și capriciile clienților, pe de-o parte, și preferințele, competența și repertoriul bine stabilit ale pictorului, pe de altă parte.

44. Pictura după care a fost denumită Casa lui Menandru. Dramaturgul comic Menandru, din secolul IV î.e.n., este înfățișat aici odihnindu-se, având în mâini un sul cu propriile-i scrieri.

Cert este că pictura distinctivă a caselor pompeiene, schemele lor decorative pline de însuflețire și coloristica bogată cu care iau cu asalt simțul vizual — toate erau, aproape în întregime, produsele metodelor de lucru și ale afacerilor de mică anvergură pe care le intuim astăzi vizitând

Casa Zugravilor la Lucru. O locuință mică, situată pe o stradă lăturalnică, la doar două intrări de Cârciuma lui Amarantus, era, mai mult ca sigur, sediul unei asemenea mici afaceri care se ocupa cu zugrăveala și pictura sau, cel puțin, căminul unei familii care-și câștiga existența, fie și parțial, în felul acesta. În apropierea ușii de la intrare se afla, inițial, un dulap de lemn, care conținea mai bine de o sută de recipiente cu vopsea, plus alte unelte, cum ar fi un fir cu plumb, niște compasuri, mistrii și spatule și echipament de măcinare, cu care se transformau pigmenții în pulbere fină, pregătită pentru a fi amestecată cu apă. Având în vedere munca itinerantă sau chiar comenzile speciale din partea unor firme de prestigiu din afara zonei, un mic număr de ateliere de acest fel trebuie să fi fost răspunzătoare de pictarea celor mai multe case din Pompeii, drept care vor fi existat o mulțime de exemple de lucrări ale unuia și aceluiași pictor, în diferite case.

Identificarea lucrărilor făcute de una și aceeași „mână", în condițiile în care nu există dovezi scrise, care să vină în ajutor, este o treabă seducătoare, dar primejdioasă. Un arheolog, altminteri foarte distins, a reușit chiar să se convingă singur că era capabil să recunoască un anume pictor — fix aceeași persoană — care ar fi lucrat și la Fishbourne, în Anglia, la ceea ce s-a numit „Palatul Regal" al lui Togidubnus*, și la Stabiae, orașul vecin cu Pompeii, situat spre sud. Și la Pompeii au circulat, în timp, cele mai diverse teorii — și mai nebunești, uneori — în legătură cu cine ce pictase. De exemplu, mâna pictorului răspunzător de mai multe dintre principalele scene figurative din Casa Poetului Tragic a fost identificată și în alte peste douăzeci de case din oraș, de la celebra pictură cu dramaturgul comic Menandru, din Casa lui Menandru (v. Ilustrația 44), până la o scenă mai mult decât prozaică, înfățișând un bărbat care se ușurează, plasată ca decorațiune pe un culoar de ajungere la o latrină, într-o căsuță cu prăvălie. Poate că era una și aceeași mână — sau poate că nu. Dar, ca să mă aventurez și eu, pentru o clipă, într-un joc asemănător, o vinietă cu niște cupidoni în imaginea cu accidentul cu carul de luptă de pe acel perete dinspre nord, pe care l-am studiat, este atât de asemănătoare cu o scenă cu amorași din Casa Vettiilor (v. Planșa XXI), încât e greu să reziști ispitei de a crede că unul și același pictor — sau aceiași pictori — i-au realizat.

* Tiberius Claudius Cogidubnus (sau Togidubnus), rege al tribului de *regni* sau *regnenses* din provincia romană Britannia (secolul I e.n.).

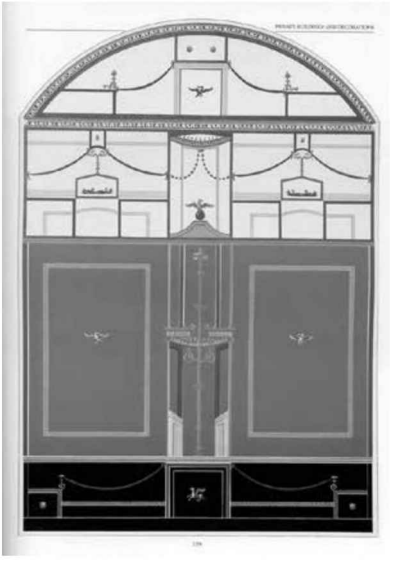
Culorile pompeiene

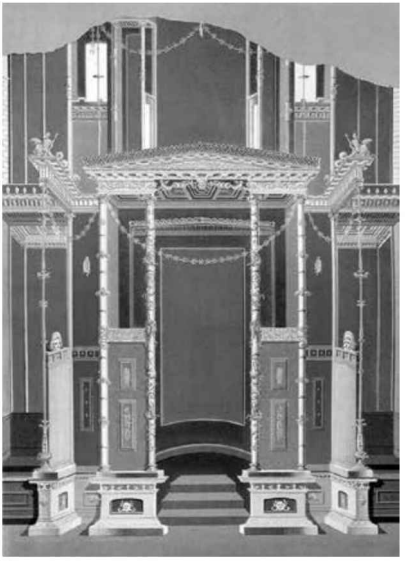
Dacă pictorii aflaţi la lucru n-ar fi fost întrerupţi, produsul finit al muncii lor din Casa Zugravilor la Lucru ar fi semănat, probabil, foarte bine cu „pictura pompeiană generică" din imaginaţia modernă. Pentru că redescoperirea oraşului Pompeii, în secolul XVIII, a lansat o modă europeană foarte răspândită — a decoraţiunilor interioare „romane". Călătorii care veniseră să vadă exacavaţiile cu ochii lor sau cei care se bucuraseră doar uitându-se la publicaţiile care, încă de timpuriu, reproduseseră cu generozitate mulţimea decoraţiunilor scoase la lumină au început să reinventeze pereţii pompeieni în propriile lor case, fie în centrul urban al Parisului, fie în zonele rurale englezeşti. Oricine avea suficienţi bani putea să-şi recreeze ambianţa unei camere autentic romane, aplicând o formulă simplă: pereţi pictaţi în cadre zugrăvite cu fondul acela de un roşu-profund, cunoscut azi drept „roşu pompeian" (sau într-un galben în egală măsură caracteristic), decoraţi apoi cu o arhitectură fantezistă, cu nimfe plutind şi cu scene preluate din mitologia clasică. Pentru noi, acesta a devenit stereotipul decorativ al stilului domestic pompeian.

Bineînţeles, nu era doar o invenţie. „Stilul pompeian" reflectă, într-adevăr, cel mai des întâlnit format al decoraţiunilor interioare casnice din oraşul antic. Roşul acela profund era una dintre culorile romane predilecte, la fel cum erau şi negrul, albul şi galbenul (cu toate că nu trebuie uitat: căldura intensă a materialului vulcanic era susceptibilă să producă mai mult roşu decât fusese aplicat, efectiv, pe perete, prin decolorarea părţilor iniţial vopsite cu galben). Multe modele combină scene mitologice, care acopereau o paletă întreagă, de la subiecte cvasierotice, ca Narcis admirându-şi propria reflexie în apă, până la unele ameninţătoare, ca Medeea pe punctul de a-şi încerca sabia pe propriii ei copii, cu versiuni exuberante ale formelor arhitectonice. Acestea sunt, uneori, incert-fusiforme; alteori, folosesc atât de nimerit metoda *trompe-l'oeil* *, prezentând vederi care se întind până la mare distanţă, încât s-ar zice că suprafaţa solidă a peretelui a dispărut aproape complet. O altă caracteristică distinctă, aşa cum am văzut în acea încăpere neterminată şi cum este atent reprodus în imitaţiile moderne, este împărţirea triplă a desenului în registre verticale: o secţiune lată centrală, în care sunt plasate principalele

* Textual: „păcăleşte ochiul" (*fr.*), tehnică de reprezentare picturală foarte realistă, în aşa fel, încât ochiul privitorului nu mai deosebeşte modelul pictat de cel real.

scene figurate, cu un piedestal dedesubt și o zonă superioară, cu alte elemente decorative situate deasupra cornișei (*v.* Ilustrația 45).



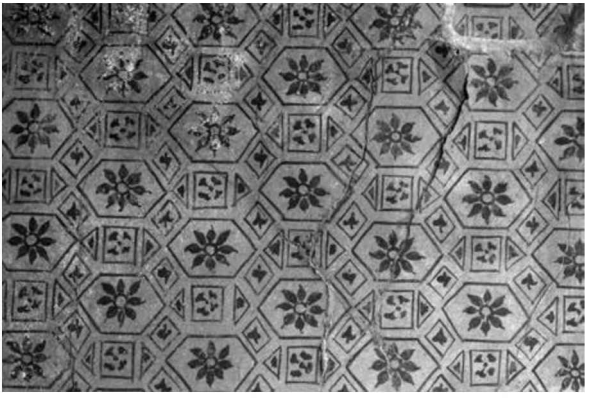


45. Pereții caselor pompeiene aveau adeseori pictate pe ei coloane, socluri și frontoane, pentru a crea impresia unei arhitecturi fantastice. Aceste două picturi creează efecte foarte diferite, dar împărțirea standardizată a tabloului în trei zone distincte se observă foarte clar în amândouă.

Ceea ce nu înseamnă că imaginația pictorului pompeian și a clientului său nu erau cu mult mai fertile de atât. Rotindu-ți privirile prin casele pompeiene, ai fi observat că pereții lor înfățișau o paletă de subiecte, de teme și stiluri mult mai amplă decât sugerează stereotipul acesta modern. Peisaje delicate erau inserate printre fanteziile arhitectonice, la fel ca unele portrete (*v.* Ilustrația 46) și naturi moarte emoționante, ca să nu mai vorbim despre pitici, scene de sex și fiare sălbatice înfricoșătoare, atât la dimensiuni miniaturale, cât și la o scară grandioasă. Erau și stiluri decorative care aduceau mult mai bine cu tapetul modern decât ar fi putut prezice oricine. Mulți deținători de case își vopseau porțiuni întregi din coridoare și din spațiile de servire cu un model în alb și negru, din motive de la sine înțelese, cunoscut sub denumirea de „dungi de zebră", care n-ar fi părut întru totul deplasat în anii 1960, să zicem. Chiar și o încăpere simandicoasă putea fi decorată în registre de modele repetitive geometrice și florale, spre deosebire de ceea ce considerăm noi a fi „pompeian" (*v.* Ilustrația 47). Și toată această varietate decorativă îți apare în fața

ochilor până să-ţi cobori privirile spre podea, unde, măcar în casele mai bogate, dacă nu în toate, aproape orice putea fi pictat pe perete putea fi reprezentat și în mozaic, de la câini de pază până la câte o bătălie întreagă. „Decoraţiunea domestică“ din Pompeii aduce tot felul de surprize.

46. O înfăţișare superbă a unei tinere care-și apasă buzele cu un stil (condei de metal sau de os, ascuțit la un capăt și turtit la celălalt, cu care se scria în Antichitate pe tăbliţele de ceară), detaliu care nu depășește zece centimetri în original. Imaginaţia modernă a mers până acolo, încât să afirme — fără nici un motiv special — c-ar putea fi vorba despre un portret al poetei grecești Sappho.



47. Unele dintre decoraţiunile murale de la Pompeii arată surprinzător de modern. Acest model repetitiv din Casa Cupidonilor Auriţi, despre care se crede că voia să imite draperiile, ar putea trece foarte bine drept un tapet din ziua de astăzi.

Excepţionale şi memorabile sunt marile picturi care, adeseori, acoperă în întregime zidurile din spate ale zonelor de grădină. Am văzut deja urmele frunzişurilor pictate şi ale altor elemente specifice grădinilor pe zidul Casei Poetului Tragic, în care se împleteau grădina reală cu cea imaginară. Alte case au ales ceva mai exotic. Vizitatorii unei reşedinţe destul de modeste (cunoscută sub denumirea de Casa lui Orfeu) vor fi fost capabili să vadă direct de la uşa de intrare până în fundul grădinii cu peristil din spate, unde un Orfeu despuiat, de dimensiuni cu mult peste cele naturale, se afla pictat pe întregul perete din fund, aşezat pe o stâncă, într-un peisaj campestru, în care-şi strunea lira, spre deliciul unei adunături pestriţe de fiare (*v.* Planşa II). Pe un alt perete de grădină, o Veneră de dimensiuni colosale se iveşte din spuma mării, stând tolănită mai degrabă incomod într-o cochilie (*v.* Ilustraţia 97). Pe un altul, un peisaj fantastic, având palmieri în prim-plan şi nişte *ville* grandioase în planul îndepărtat, se constituie în fundal pentru altarul (pictat) al unui trio de divinităţi egiptene: Isis, Sarapis şi copilul Harpocrate, simbolul soarelui-răsare.

Scenele de vânătoare erau şi ele favorite (*v.* Planşa XIX). Chiar şi grădina de mici dimensiuni de la Casa Ceiilor (denumită astfel după numele probabililor deţinători) le oferea vizitatorilor emoţia unei goane vânătoreşti. Peretele din spate al casei, care nu avea mai mult de 6 pe 5 metri, e dominat de o imagine a unei vânători dramatice, în care sunt implicaţi lei, tigri şi alte specii de creaturi mai mult sau mai puţin feroce (*v.* Ilustraţia 48). Dar, dacă-ţi întorceai privirile spre dreapta sau spre stânga, vedeai pereţii laterali acoperiţi cu imagini ale Nilului, precum şi ale locuitorilor sau peisajului zonei — pigmei vânând un hipopotam, sfincşi, sanctuare, păstori înfăşuraţi în pelerine, palmieri, bărci şi barje care plutesc (una dintre ele, încărcată cu *amphorae*). Lucrarea este făcută mai degrabă cu stângăcie. Dar ideea, pare-se, era că, dacă intrai în acest spaţiu înghesuit, era ca şi cum ai fi pătruns într-o altă lume, parţial parc populat de sălbăticiuni, parţial teritoriu străin şi exotic.

O varietate întreagă de teme era etalată în frize pictate, uneori foarte elaborate — şi amplasate în locuri câteodată surprinzătoare. Am cercetat deja secţiunile păstrate din acea friză de pe Domeniul Iuliei Felix, cu imaginile ei din viaţa Forului. Dar aceasta era doar una dintre multele existente. De jur-împrejurul holului de intrare în sălile de baie private din Casa lui Menandru, se afla o suită de caricaturi înfăţişând faptele de vitejie ale zeilor şi eroilor şi parodii umoristice ale miturilor celebre: Tezeu, închipuit ca un pitic având pieptul în formă de butoi, ucidea

48. Peretele grădinii de la Casa Ceiilor, decorat cu o vânătoare de animale. Pictura e frustă și a supraviețuit numai pe porțiuni. Chiar și așa, aduce zona rurală, sălbatică, dar plină de vitalitate, într-o grădină urbană de mici dimensiuni.

Minotaurul; o Veneră de vârsta a doua și câtuși de puțin atrăgătoare îi spunea foarte concentrată micuțului Cupidon încotro să-și îndrepte săgeata (*v.* Ilustrația 51). În aceeași casă, s-a găsit vopsea vărsată peste suprafața strâmtă a peretelui nu foarte înalt care despărțea între ele coloanele peristilului: aici, niște cocostârci se grozăveau printre plantele luxuriante, în timp ce o colecție variată de animale sălbatice se goneau între ele — un dulău alergând după un cerb, un mistreț adulmecând urmele unui leu.

Pe o proprietate mult mai modestă din apropiere de For, situată pe *Via dell'Abbondanza* și denumită acum Casa Doctorului (după niște instrumente medicale găsite înăuntru), peretele dintre coloanele micului peristil era acoperit cu o friză cu pigmei, reprezentați pe punctul de a se implica în tot felul de aventuri și de belele: unii încearcă să prindă un crocodil (*v.* Planșa XXII), unul este mâncat de un hipopotam (în timp ce un amic se străduiește să-l scoată din botul fiarei), un cuplu se împreunează în fața unei gloate de gură-cască, tot pigmei. Dar cea mai frapantă imagine este dată de o scenă care s-ar zice că înfățișează o parodie cu pigmei a Judecății lui Solomon* sau, dacă nu, atunci o povestire oarecare de aceeași factură. Aici, un soldat ridică deja o secure mare deasupra copi-

* Episod biblic din *Vechiul Testament* (3 Regi, 3, 16-28), în care înțeleptul rege Solomon a fost chemat să arbitreze între două femei care se certau pe un copil, fiecare pretinzând că ea era mama copilului. Regele a hotărât ca bebelușul să fie tăiat în două cu sabia și fiecare să primească jumătate din el. Una dintre femei a rămas netulburată, dar a doua i-a cerut regelui să-i dea celeilalte copilul întreg,

lului disputat, gata fiind să-l taie în două, în timp ce una dintre cele două femei care și-l disputau, probabil adevărata mamă, pledează pentru viața copilului în fața unui număr de trei oficialități, care privesc toată scena de pe o platformă înălțată (*v.* Ilustrația 49). Dacă pigmeii nu constituie o prezență neobișnuită în diferitele scheme decorative din oraș (au fost găsiți unii, de exemplu, pictați pe laturile divanelor de piatră ale unui *triclinium* exterior luxos, precum și în Casa Ceiilor), scena cu bebelușul nu cunoaște paralelă nicăieri altundeva, la Pompeii.

49. În această pictură, niște pigmei pun în scenă povestea Judecății lui Solomon (sau vreo altă narațiune foarte asemănătoare). Bebelușul disputat se află pe masă, pregătit să fie tăiat în două. În partea dreaptă, una dintre „mamele" care se luptă pentru el ține o pledoarie în fața unui grup de judecători așezați pe o platformă înălțată.

Chiar și așa, în materie de impact vizual și subiect care dă de gândit, locul de cinste la capitolul frize i se cuvine suitei încă și mai extraordinare de picturi descoperite în *Villa* Misterelor (atât fermă agricolă, cât și proprietate rezidențială de lux), situată în afara zidurilor, la vreo 400 de metri de Poarta Herculaneum. Picturile acestea rivalizează în prezent cu Priapul din Casa Vettiilor, ca simbol cu valoare iconică al artei pompeiene. Imaginile reproduse pe aceeași gamă de suveniruri moderne, de la scrumiere până la magneți pentru frigider — cu avantajul că nu trebuie să fii chiar atât de atent cui anume le dăruiești.

Personaje în mărime naturală, figurate pe un fundal de un roșu-aprins și succedându-se pe toți cei patru pereți ai unei încăperi de mari dimensiuni, aproape înglobându-l pe privitor în pictură, se constituie într-un uimitor exemplu de „viziune prin saturație" (*v.* Ilustrația 50). La un capăt, zeul Dionysos trândăvește în poala frumoasei Ariadna, pe care a salvat-o

fără să-l omoare. Solomon a decis că a doua femeie era mama copilului, fiindcă mai degrabă l-ar fi pierdut decât să-l știe mort.

după ce fusese abandonată de eroul Tezeu — el însuși un subiect preferat al picturii pompeiene. De-a lungul celorlalți pereți, suntem întâmpinați de un straniu amestec de ființe umane, zei și animale: un băiat gol-pușcă, aplecat asupra unui sul de papirus, din care citește (*v.* Planșa XIV); o femeie care duce o tavă încărcată se întoarce și ne prinde privirile; un satir bătrâior cântă la o liră; o versiune femeiască a zeului Pan (o „panisică") alăptează o capră; un „demon" înaripat biciuiește o fată despuiată; o altă femeie goală dansează pe ritm de castaniete; o femeie stă să i se împletească părul în cozi, în timp ce un Cupidon cu aripile întinse îi ține oglinda — și această scurtă enumerare trece în revistă doar mai puțin de jumătate din imaginile care se succed pe acei pereți.

50. Misterioasa friză din *Villa* Misterelor. La capătul îndepărtat al încăperii, zeul Dionysos poate fi văzut lăfăindu-se în poala iubitei sale, Ariadna. În partea stângă, pe peretele aflat față-n față cu fereastra cea mare, se zăresc personajele care alcătuiesc procesiunea: un copil citește dintr-un sul, în timp ce o femeie așezată, poate chiar mama lui, îl privește (*v.* și Planșa XIV).

Toate acestea sunt absolut derutante, cinstit vorbind, și nicio cercetare modernă, oricât de complexă, n-a reușit până acum să le dezvăluie semnificația — sau, cel puțin, nu suficient de convingător. Unii au susținut că imaginile se referă în mod specific la inițierea în cultul zeului Dionysos. De observat, spre exemplu, flagelarea și descoperirea a ceea ce ar putea fi un falus pe peretele din fund, alături de cuplul de divinități. Dacă este așa, camera însăși ar fi putut reprezenta un fel de incintă sacră în interiorul casei. Nu este imposibil acest lucru, dar atunci nu e vorba nicidecum despre o încăpere ascunsă, cum te-ai aștepta să fie o cameră

de cult ezoteric. Ba chiar se deschide către un portic umbros, cu o vedere minunată spre marea de dincolo de el; iar pe o altă latură, are o fereastră mare, orientată către munţii din depărtare. Alţii au văzut în aceste picturi o alegorie mai degrabă extravagantă având ca temă mariajul, femeia care se admiră în oglinda ţinută de Cupidon fiind mireasa. În cazul acesta, nu avem de-a face cu nimic de ordin religios, ci cu o suită perfect plauzibilă, chiar dacă oarecum idiosincratică, de decoraţiuni ale unei săli de distracţii majore. I s-a dat casei denumirea *Villa* Misterelor, după „misterele" iniţiatice ale lui Dionysos, urmând o interpretare strict religioasă a frizei. Adevărul este că picturile cu pricina *sunt* misterioase şi în sensul modern, popular, al termenului.

51. Parodieri ale zeilor în termele din Casa lui Menandru. Această redesenare a unei picturi în prezent foarte decolorate înfăţişează un Cupidon mic şi răutăcios, care-şi ia ţinta, urmând instrucţiunile unei zeiţe a iubirii excesiv de cicălitoare.

Majoritatea caselor pompeiene şi-au pierdut, în prezent, strălucirea — decoraţiunile interioare, aşa cum am văzut deja, sunt acum jalnic decolorate sau chiar într-o stare şi mai gravă. Numai nişte fragmente ispititoare au supravieţuit din acele caricaturi care împodobeau băile din Casa lui Menandru (*v.* Ilustraţia 51). Nu vom putea niciodată să reconstituim acel peisaj de grădină egipteană în toată prospeţimea lui, destul de ţipătoare, pentru că — din cauza unei combinaţii de ploaie, soare, frig şi câteva cutremure — a dispărut, pur şi simplu, de când a fost scoasă la lumină, la începutul secolului XIX. Cine merge să viziteze acum casa nu va mai găsi aproape deloc tencuială pe acei pereţi, iar cele câteva petice rămase trebuie privite mai degrabă cu ochiul credinţei ca să se mai distingă, şi atunci vag, nişte pete. Nu mai avem decât ce ne-au lăsat, cu marea lor bunăvoinţă, artiştii care au lucrat la Pompeii în anii de imediat după descoperirea construcţiei, reproducând picturile pentru arheologii

și esteții rămași acasă, în fotoliile lor. Pare-se că totul dispăruse deja încă din anii 1860.

Dar există și chestiuni de o factură diferită, care șochează supărător. Friza din *Villa* Misterelor este atât de memorabilă nu doar grație tematicii sale curioase. Mai este vorba și despre caracterul complet al imaginilor care te înconjoară, de fundalul de un roșu savuros pe care sunt proiectate personajele și de luciul sclipitor al picturii propriu-zise. Pare unul dintre puținele locuri din oraș în care s-a păstrat întreaga experiență antică a picturii murale.

Din păcate, nu este așa. În realitate, nu avem de-a face cu o păstrare miraculoasă, ci cu produsul unei restaurări agresive, care a urmat excavării camerei, în aprilie 1909. Cinstit vorbind, ceea ce vedem acum poate da, în linii mari, aceeași impresie pe care o dădea și originalul. Dar picturile nu se găseau în această perfectă stare de conservare când au fost dezgropate, în cadrul unor săpături efectuate dintr-o inițiativă particulară, de către patronul hotelului local, plus că au mai fost deteriorate și de numeroasele strategii de conservare aplicate ulterior. În lunile de după descoperirea lor, aceste imagini devenite celebre au fost expuse acțiunii forțelor naturii, fiind protejate numai de niște cârpe atârnate deasupra lor, care n-au folosit la nimic în iunie 1909, când un cutremur a deteriorat și mai mult zona de deasupra lui Dionysos.

O problemă gravă a fost și creșterea nivelului umezelii. Din momentul expunerii imaginilor, sărurile au început să se înalțe din pământ și să macereze picturile, lăsând niște porțiuni albe dizgrațioase. La numai câteva zile după descoperirea imaginilor, petele au început să fie îndepărtate cu un amestec de ceară și gaz lampant, aplicat în repetate rânduri peste suprafața pictată. De aici, nu numai luciul acela impresionant, care nu e nicidecum antic (cu toate că și în Antichitate va fi fost aplicat un strat de ceară), dar și nuanța profundă a culorii. Un recent proces de „exfoliere", prin care s-a dorit întoarcerea la pictura romană, a dezvăluit o nuanță evident mai deschisă a fundalului. Ca o metodă mai radicală, deși era o practică standardizată la momentul aplicării ei, porțiuni din pereții originali ai încăperii au fost demolați și înlocuiți cu versiuni rezistente la umezeală; picturile fuseseră mai întâi detașate de pe suporturile lor, apoi reatașate noilor suporturi. Toate acestea se petrecuseră deja când a sosit o echipă germană, în toamna lui 1909, ca să restaureze frescele și să le facă să revină, în măsura posibilităților, la starea lor inițială.

Villa Misterelor este una dintre casele de la Pompeii care mai au încă strălucire. Dar, cu tot statutul ei iconic, acea strălucire nu este una originală, antică. În bună măsură, este opera echipelor moderne de restauratori.

Ce și unde mergea

Cicero cumpăra sculpturi cu care să-și decoreze diversele case și *ville*, și proceda cu mare grijă când trebuia să decidă ce și unde mergea. Într-un caz anume, din anii 40 î.e.n., i-a compus o scrisoare critică unuia dintre prietenii săi, care-i servea drept agent de achiziții. Neinspiratul Marcus Fabius Gallus cumpărase, printre alte piese, un set de bacante din marmură — erau acele femei care-l însoțeau pe zeul Dionysos (Bacchus, în varianta romană) și care deveniseră un simbol binecunoscut lumii antice pentru frenezie, beție și destrăbălare. Erau, într-adevăr, așa cum Cicero însuși recunoștea, niște „piese bunicele". Dar nu se potriveau câtuși de puțin cu o bibliotecă serioasă. Un set de muze, dimpotrivă, ar fi fost numai bune. Și nemulțumirile ciceroniene nu se opreau aici. Gallus îl pricopsise și cu o statuie a lui Marte, zeul războiului. „Ce să fac cu așa ceva eu, care sunt promotorul păcii?", se plângea, nemulțumit, Cicero.

Logica schemelor ciceroniene în privința decorațiunilor interioare iese la iveală destul de clar. Subiectul trebuia să se potrivească funcțiunii camerei sau imaginii pe care-și propunea s-o promoveze proprietarul casei. Putem urmări, oare, aceeași logică — sau vreo alta — în spatele opțiunilor decorative pe care le vedem puse în operă în casele pompeiene? Putem, oare, începe măcar să explicăm, în toată acea haotică varietate, de ce se opta pentru o pictură anume, într-o încăpere anume?

Precis era vorba și de o proporție oarecare de fantezie personală. Oricare va fi fost semnificația reală a frizei din *Villa* Misterelor (adică ritualurile sacre ale lui Dionysos, vreo alegorie a căsătoriei sau oricare dintre celelalte idei strălucite pe care le-au formulat savanții de-a lungul anilor), întregul ansamblu este atât de generos și de distinctiv conceput, încât sugerează un client cu vederi ferme, legate de ce-și dorea să-i arate pereții propriei sale încăperi și de câți bani era gata să plătească pentru asta. Se poate spune același lucru și despre Mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului, o construcție fabulos de scumpă, indiferent dacă a fost concepută și realizată special în locul acela, din milioane de *tesserae* de piatră minuscule, sau importată de undeva din Răsărit. Cineva l-a vrut neapărat

acolo — deşi nu putem spera să aflăm vreodată şi de ce. Numai că decoraţiunile interioare nu ţin exclusiv de capriciile personale. Aşa cum ni se pare firesc în lumea de azi, există „reguli" culturale, după care se zugrăvesc şi se decorează casele. Putem reconstitui asemenea reguli şi pentru Pompeii? Şi, dacă da, ce ne spun ele despre viaţa dintr-un oraş roman?

Generaţii întregi de arheologi au fost obsedate de aceste întrebări. Unul dintre răspunsurile preferate, pe care le-au avansat pentru prima oară în secolul XIX, a fost acela că moda sau gusturile schimbătoare se aflau la originile numeroaselor stiluri pe care le vedem azi pe zidurile din oraş. Cu alte cuvinte, ar fi existat o dezvoltare cronologică în pictură, stilurile diferite indicând o datare anume a decoraţiunilor. În special maniera stereotipică pompeiană de a picta, cu mari suprafeţe de culoare, cu scene mitologice şi cu cadre şi fantezii arhitectonice, a fost analizată în acest fel. Arheologii au făcut conexiuni între diverse indicii şi datarea precisă a picturilor luate individual — fie precizări oferite de Vitruviu, fie amprente de monede, făcute când materialul era încă umed — pentru a reconstitui cronologia completă a proiectului de ansamblu. Ceea ce ochiului neşcolit i se pare a fi o serie relativ omogenă de picturi poate fi împărţit, potrivit acestei argumentaţii, în patru stiluri distincte, succesive cronologic, într-un oraş conştient de mode. Acestea sunt cunoscute în jargonul arheologic (împărtăşit în mod regulat în ghiduri şi pe etichetele din muzee) drept cele Patru Stiluri, pur şi simplu, care se regăsesc nu numai la Pompeii, ci peste tot în Italia romană.

Cele Patru Stiluri se caracterizează prin tehnicile diferite de creare a iluziei, de la blocurile care imitau marmura colorată ale Stilului Întâi, până la eşafodajele arhitectonice, pe alocuri baroce, ale Stilului al Patrulea. Între ele, se interpunea tehnica de *trompe-l'oeil* arhitectonic destul de robustă a Stilului al Doilea (despre care adeseori se presupune c-ar fi fost adusă în oraş de coloniştii romani) şi ornamentalismul decorativ, delicat, al Stilului al Treilea, în care coloanele erau reduse la nişte simple tulpini, iar frontoanele — la răsuciri de frunzişuri. Vitruviu, care a scris pe vremea domniei împăratului Augustus, nu-şi pierdea vremea cu găselniţa de ultimă oră de pe atunci, Stilul al Treilea, categorisindu-l nu numai drept nerealist, dar şi de-a dreptul imoral: „Cum ar putea un fir de trestie să sprijine cu adevărat un acoperiş, sau un sfeşnic să suporte greutatea ornamentelor unui fronton? Cum ar putea un lujer atât de subţire şi de flexibil să poarte un personaj aşezat sau cum ar putea şi flori, şi statui să ia fiinţă din rădăcini şi tulpini? Şi totuşi, oamenii privesc asemenea

fantasme și nu le găsesc niciun cusur. Dimpotrivă, le găsesc plăcute și nu-și pun deloc problema dacă ar putea să existe cu adevărat așa ceva… Nicio pictură n-ar trebui acceptată decât dacă se supune principiilor autenticității". Dacă Vitruviu ar fi trăit să vadă figurat și Stilul al Patrulea, nici acela n-ar fi fost pe gustul său. Acoperind un spectru larg, de la compoziții relativ restrânse, în alb și roșu, până la unele spectaculoase și, câteodată, ce-i drept, extravagante și de prost gust, cu greu s-ar putea spune că Stilul al Patrulea era interesat, măcar un pic, de „autenticitate".

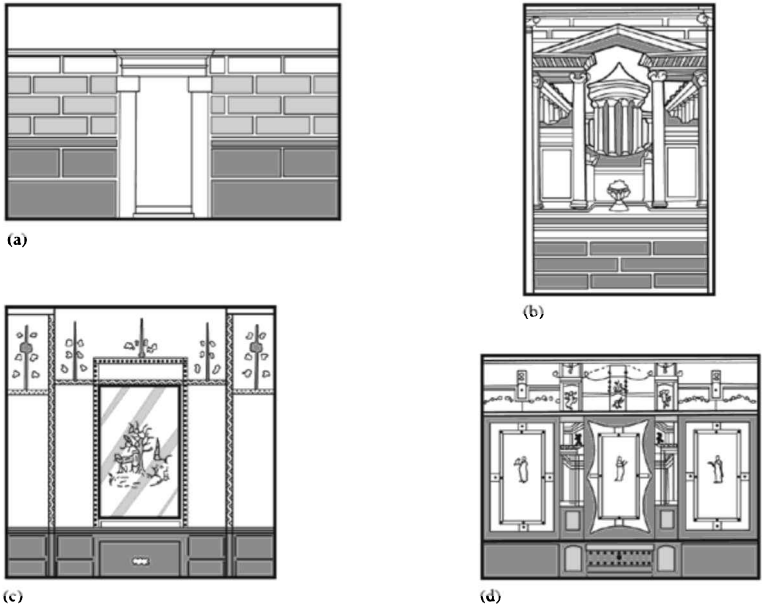


Figura 11 — Patru stiluri ale decorațiunilor murale. *Sus, în stânga*: (a) Stilul Întâi — secolul II î.e.n.; *sus, în dreapta*: (b) Stilul al Doilea — de obicei datat, la Pompeii, în perioada următoare sosirii coloniștilor romani, în anul 80 î.e.n.; *jos, în stânga*: (c) Stilul al Treilea — din perioada augustană (circa 15 î.e.n.) până la mijlocul secolului I e.n.; *jos, în dreapta*: (d) Stilul al Patrulea — din ultimii ani ai orașului Pompeii, adică de la jumătatea secolului I e.n.

Multe ar fi de spus în beneficiul acestui model al dezvoltării cronologice a decorațiunilor murale domestice de la Pompeii. La urma urmelor, este întru totul plauzibil ca gusturile pompeiene în materie de design interior să se fi schimbat cu timpul. Orice constructor modern obișnuit să lucreze în case vechi știe cu exactitate la ce stil de tapet să se aștepte când se apucă să decoperteze straturile decorative care au fost aplicate odată cu fiecare schimbare de modă din secolele XIX și XX. De ce nu s-ar

fi petrecut același gen de schimbări și la Pompeii? Realitatea este că sunt o mulțime de dovezi, peste tot în sit, care merg mână-n mână cu ideea unei progresii a celor Patru Stiluri. Majoritatea covârșitoare — în jur de patru cincimi — din pereții pictați de la Pompeii se prezintă în Stilul al Patrulea, cum și e de așteptat pentru etapele cele mai târzii ale succesiunii cronologice. Pe lângă asta, oricât de nesigură se dovedește adeseori datarea structurilor și a picturilor pompeiene, nu s-a găsit nicio dovadă că vreo schemă aparținând Stilului al Patrulea ar fi fost aplicată pe vreun perete, în vreo casă, înainte de mijlocul secolului I e.n.

Chiar și așa, fixația unora dintre arheologii moderni în legătură cu cele Patru Stiluri este mult prea rigidă. E drept că orice vizitator al orașului Pompeii din anul 79 e.n. va fi constatat că peisajul domestic era dominat de picturile murale aparținând Stilului al Patrulea. Dar se înțelege de la sine (pentru că le avem și astăzi în fața ochilor) că toate celelalte stiluri erau prezente și ele. O reședință, cunoscută sub denumirea de Casa cu Patru Stiluri, din motive mai mult decât evidente, prezenta decorațiuni în fiecare dintre cele patru stiluri, probabil în urma unor redecorări parțiale, făcute la intervale lungi de timp. Casa Faunului, așa cum s-a văzut deja, păstrase o mare parte din decorațiunile de Stilul Întâi, în felul ei straniu-demodat, aproape muzeistic, ba chiar aplicase același stil și la unii pereți proaspăt reconstruiți. Și mai erau și alte mostre de splendide picturi aparținând Stilului Întâi, cu grijă păstrate — și, fără îndoială, retușate și refăcute — până la ultima suflare de viață a orașului. Se pare că în clădirile publice (cum ar fi Bazilica din For, o construcție cu destinație multiplă — juridică, politică și comercială), decorațiunile aparținând Stilului Întâi au rămas în folosință chiar și la mult timp după ce ele nu mai constituiau principala opțiune decorativă, și cea mai răspândită, în reședințele cu menire de locuință. Decorațiunile murale pompeiene — și cele dinăuntrul, și cele din afara casei — combinau vechiul cu noul.

Mai mult decât atât, așa cum se întâmplă adeseori cu asemenea scheme rigide, criteriile care deosebesc un stil de altul nu sunt chiar așa de clare pe teren cum sugerează „exemplele-tip" alese de cele mai multe cărți (inclusiv de cea de față). Deși o echipă restrânsă de arheologi lucrează în continuare la rafinarea cronologiei și a categoriilor stilistice, inventând alte și alte micro-subdiviziuni (Stilul al Treilea, Fazele 1A, 1B, 1C, 2A etc.), ochiul vizitatorului, chiar și amator, poate că nu greșește întru totul dacă afirmă că există mai multe similitudini decât diferențe între stiluri.

Generaţii întregi de studenţi şi-au făcut primele vizite la Pompeii înarmaţi cu ce învăţaseră din cărţi despre aceste diviziuni stilistice, iar acolo au descoperit — ca şi mine, cu mulţi ani în urmă — că, deşi Stilul Întâi era cu totul şi cu totul distinct, în cele mai multe cazuri le era mult mai dificil să identifice Stilurile al Doilea, al Treilea şi al Patrulea decât îşi închipuiseră ei vreodată. Chiar şi specialiştii recurg la gestică uneori când afirmă că Stilul al Patrulea era unul „eclectic" sau că „împrumuta elemente dintre cele folosite înainte şi le recombina în moduri noi şi adeseori neaşteptate". Unul merge până acolo, încât admite că Stilul al Patrulea „cu greu poate fi deosebit de al Treilea" — ceea ce lasă ca doar puţinele exemple aparţinând Stilurilor Întâi şi al Doilea să fie clar delimitabile.

Problema mai complicată însă este că teoria celor Patru Stiluri ignoră aproape cu desăvârşire posibilitatea unei conexiuni între funcţionalitatea unei încăperi şi tipul decoraţiunilor de pe pereţii ei. În casele moderne, acest factor atârnă greu în balanţa opţiunilor în materie de design. Cine intră astăzi într-o reşedinţă nemobilată are toate şansele ca, fie şi în absenţa paturilor sau a dulapurilor, să poată spune care e dormitorul principal, salonul sau camera copiilor, bazându-se numai pe culorile şi modelele aplicate pe pereţi. Iar Cicero sugera tocmai asta, că preocuparea legată de funcţionalitate putea dicta opţiunea în privinţa statuilor a unui roman bogat. Se aplica, oare, aceeaşi teorie şi la Pompeii, unde activităţile domestice — aşa cum am văzut deja — tindeau să fie mai puţin strict atribuite unor încăperi sau zone ale casei decât în mediul casnic contemporan?

Da, se aplica — sau, cel puţin, până la un punct. Modelul dungilor de zebră era, în mod clar, asociat zonelor de servicii din casă. E drept că existau, în oraş, una sau două camere mai nobile decorate în stilul respectiv, dar, în linii mari, aceasta era decoraţiunea murală ieftină trântită în latrine, în camerele sclavilor, în zonele utilitare şi pe coridoare (un echivalent antic al spoielii făcute în grabă, cu prima culoare aflată la îndemână). Am văzut, de asemenea, că pereţii unei grădini erau adesea decoraţi cu imagini care se inspirau din tema frunzişurilor proaspete şi făceau trimitere la o sălbăticie imaginară (populată de fiare, pigmei şi alte creaturi exotice), prelungindu-se, în imaginaţie, până cu mult dincolo de limitele reşedinţei. La fel, este un fapt semnificativ că acele parodii după binecunoscute mituri — tratate, în majoritatea celorlalte picturi de la Pompeii, cu toată seriozitatea cuvenită — se pot regăsi şi într-o cameră de baie privată. Băile reprezentau locuri ale plăcerilor, în care normele

sociale se mai relaxau și ele, așa cum semnala, în Casa lui Menandru, mozaicul de pe podeaua de la intrarea în „camera fierbinte", în care un sclav negru, energic și îmbrăcat sumar, având o cunună pe cap, ducea două urcioare cu apă, ale căror forme și culori făceau pandant penisului (mare) cu care acesta defila; dedesubt, figura un aranjament de patru strigiluri (de răzuit unsorile) și un borcan atârnat de un lanț, și acesta în mod hotărât falic (*v.* Ilustrația 52).

52. Podeaua cu mozaic de la intrarea în camera fierbinte a Casei lui Menandru. Un sclav negru aproape despuiat își arată penisul uriaș, iar dedesubt, strigilurile folosite la râcâirea murdăriei și a transpirației de către băiași sunt aranjate într-un model falic. Ce fel de mesaj le transmitea mozaicul acesta celor veniți să se îmbăieze acolo?

Dar putem stabili câteva conexiuni mai generale între utilizarea diferitelor zone ale casei și decorațiunile de pe pereții acelor spații — coloristica și tematica lor. În locuința occidentală modernă, culorile pastelate

sunt aplicate, în mod regulat, în dormitoare sau băi. La Pompeii, se pare că deținătorul casei opta pentru o culoare de fundal neagră în camerele sale cele mai impunătoare, chiar dacă ingredientul de bază al acelei culori era unul ieftin (interesant este că Pliniu cel Tânăr menționează diverși pigmenți negri mai scumpi, inclusiv unul de import din India). Galbenul și roșul erau niște soluții alternative de un statut relativ înalt.

Dacă este să judecăm după costuri și după comentariile autorilor romani, un pigment roșu cu totul special, chinovarul sau cinabrul („sulfid de mercur", pe limba specialiștilor), care se extrăgea din minele spaniole, reprezenta crema cremelor în materie de lux. Era la o asemenea căutare, afirmă Pliniu, încât i se fixase prin lege un preț maxim (puțin mai mare decât dublu față de cât costa, de exemplu, albastrul egiptean), pentru a-l menține „între anumite limite". Tot el spune că aceasta era una dintre foarte puținele culori scumpe al căror preț era plătit de client separat, în plus față de prețul standard specificat în contract pentru lucrare. Nici nu e greu de imaginat cum vor fi decurs negocierile în acest caz: „... Da, mă rog, aș *putea* să vă lucrez în cinabru, domnule, dar vă costă, să știți. N-are cum să nu intre separat, în plus față de preț. Probabil c-o să ieșiți mai ieftin dacă faceți dumneavoastră personal rost de el..." Probabil că tocmelile dintre client și constructor nu s-au schimbat prea mult cu trecerea secolelor.

Cinabrul nu era numai o nuanță de roșu foarte dorită, era și dificil de manevrat (iar asta ținea, fără îndoială, de atracția pe care o exercita). Pentru că, în anumite condiții, mai ales când era expus aerului, se decolora în ritm alert și se transforma într-o nuanță de negru împestrițată dacă nu i se aplica un strat special de protecție, pe bază de ulei sau de ceară. Vitruviu, ca și cum ar fi vrut să sublinieze tocmai asta, relata despre un „scrib" de condiție umilă, dar bogat, de la Roma, care ceruse ca peristilul să-i fie zugrăvit cu cinabru; materialul se schimbase la culoare în decurs de o lună. Morala trasă de arhitectul roman: așa-i trebuia, dacă nu se informase mai bine. Lucrarea în curs de finalizare din Casa Zugravilor la Lucru nu folosea cinabru. Dar pigmentul a fost găsit în două dintre schemele decorative evident cele mai prestigioase de la Pompeii: în friza din *Villa* Misterelor și într-o cameră dintre cele care dădeau în peristil, din Casa Vettiilor.

Diferitele stiluri decorative subliniau și diferitele funcții sau niveluri de exclusivitate pe care le presupunea reședința. Faptul că Stilul Întâi s-a păstrat, cel mai adesea, în atriile domestice și a continuat să fie folosit în

clădirile publice din oraș nu este, probabil, o coincidență. În universul rezidențial, acesta marca zonele publice ale caselor. Și reciproca e valabilă (deși acest argument circular poate să creeze o stare de disconfort): încăperile, mari sau mici, pot fi diferențiate în funcție de cum erau menite să impresioneze prin concentrarea de picturi cu scene mitologice cu care-și întâmpinau invitații, de parcă ar fi fost niște galerii de artă, și prin etalările arhitectonice extravagante. Un istoric a sugerat chiar o metodă empirică simplă, care funcționează destul de bine, cel puțin pentru Stilurile al Doilea și al Treilea: „Cu cât avea mai multă profunzime perspectiva dată de efectele picturale, cu atât mai prestigioasă era încăperea".

Așa se face că opțiunile oferite posesorilor de case pompeieni la capitolul decorațiuni interioare se reduceau la un compromis între modă și funcționalitate. Acest lucru se verifica la toate nivelurile spectrului social. Pentru că, așa cum am văzut deja în privința concepției arhitectonice a casei, nu există dovezi ale vreunei diferențe de gust sau de logică subiacentă a decorațiunilor între proprietățile bogătașilor și cele ale unor oameni de condiție mai modestă sau între casele familiilor din elitele vechi și cele ale foștilor sclavi proaspăt îmbogățiți. Chiar dacă, să zicem, casele săracilor nu îndeplineau niciun rol public, deținătorii lor se ghidau după aceleași norme culturale când le decorau, atâta cât le permiteau posibilitățile. Și, cu toate numeroasele tentative ale arheologilor moderni de a pufni pe nas în fața vulgarității noilor îmbogățiți, gen Trimalchio, mai curând a fost vorba despre o proiecție a propriilor prejudecăți de clasă decât despre altceva. Până la urmă, diferențele dintre picturile care decorau casele bogaților, respectiv casele săracilor, erau următoarele: săracii aveau mai puține scene reprezentate, mai puține fantezii dramatice în proiectare, nu aveau deloc cinabru, iar calitatea picturii din casele lor era, în general, mult mai frustă (neluând în considerare aici câteva zugrăveli de mâna a doua din reședințele membrilor elitei). Într-un oraș ca Pompeii, cât plăteai, atât căpătai.

Miturile chiar mobilează o cameră

Când săpătorii din secolul XVIII au descoperit pentru prima oară picturile murale de la Pompeii, le-au stârnit imaginația scenele figurate în centrele multora dintre pereții de al Treilea și al Patrulea Stil, nu cele câteva fantezii arhitecturale bizare și extravagante. Asta pentru că erau

primele reprezentări vizuale de mituri antice descoperite într-un număr atât de mare. Mai mult decât atât, ele prilejuiau o primă incursiune în acea tradiție pierdută a picturii, pe care Pliniu și alți autori de pe vremea lui o ridicau în slăvi ca fiind unul dintre jaloanele artei din Antichitate. Ce-i drept, Pliniu se referea, de obicei, la capodoperele picturii de șevalet ale celebrilor artiști greci din secolele V și IV î.e.n., posesiuni de excepție ale templelor și suveranilor; aici vorbim despre cadre pictate direct pe tencuiala udă a pereților din clădirile cu destinație de locuință, dintr-un mic oraș roman. Dar, în absența unor lucrări originale pictate de Apelles, Nicias, Polygnotus și ceilalți, picturile de la Pompeii constituiau cele mai bune dovezi disponibile. Multe dintre cele mai frapante exemple au fost desprinse de pe pereții pe care fuseseră găsite și duse la muzeul arheologic din apropiere — unde, bineînțeles, au ajuns să semene și mai mult cu „arta de galerie".

Paleta miturilor alese de pictori și de protectorii lor e foarte vastă. Există și unele absențe cel puțin curioase, e-adevărat. De exemplu, de ce sunt, la Pompeii, atât de puține urme ale mitului lui Oedip? În schimb, unele dintre temele picturii pompeiene sunt preferate vechi și de-ale noastre: Dedal și Icar; Acteon care o surprinde, întâmplător (și mortal, pentru el), pe zeița Diana făcând baie; Perseu, care o salvează pe Andromeda legată sus, pe stâncă; Narcis admirându-se, plus o mulțime de scene familiare din istoria Războiului Troiei (judecata lui Paris, Calul troian și așa mai departe).

Altele, deși evident favorite la Pompeii, nouă ni se par mai curând ciudate. Au fost descoperite nici mai mult, nici mai puțin de nouă picturi similare, înfățișând o poveste care ajunsese să fie relatată pe post de mit premergător al Războiului Troiei: Ahile pe insula Skiros. La prima vedere, subiectul celor nouă picturi pare să fie asemănător tuturor încleștărilor eroice. Dar există o istorie ciudată pe fundal: eroul grecilor a fost ascuns de mama lui, nimfa Thetis, pentru a-l ține departe de conflictul proaspăt iscat; Ahile este deghizat în femeie și ascuns printre fiicele lui Licomede, regele insulei Skiros. Știind prea bine că Troia nu poate fi cucerită fără ajutorul lui Ahile, Odiseu sosește și el pe insulă, deghizat în negustor de mărunțișuri, și reușește să-l „scoată la iveală" printr-un șiretlic: își etalează marfa — fleacuri, podoabe și niște arme; fetele întind mâinile către podoabe, iar Ahile își dezvăluie bărbăția, întinzând mâna după o armă. Așa cum se vede în această reproducere (*v.* Ilustrația 53), Odiseu profită de prilejul care i s-a ivit și-l înșfacă pe dezertor.

53. O poveste cu travestiţi — şi o temă preferată a picturii pompeiene. Ahile, figurat în centru şi costumat în femeie, se ascunde printre fiicele regelui din Skiros, ca să nu participe la Războiul Troiei. Dar este dat în vileag de Odiseu, care-l apucă din partea dreaptă, ca să-l ducă înapoi la îndatoririle sale de războinic.

O poveste şi mai stranie apare în cel puţin patru picturi, plus câteva statuete de teracotă (*v.* Ilustraţia 54). Este vorba despre imaginea uneia dintre cele mai deosebite forme de pietate: un bătrân, pe nume Micon, a fost întemniţat fără hrană şi riscă să moară de înfometare. Legenda spune că omul primeşte vizita fiicei sale, care tocmai a născut. Ca să-şi ţină tatăl în viaţă, ea îi dă să sugă de la sân. Într-o variantă din Casa lui Marcus Lucretius Fronto (denumită astfel după numele celui presupus a-i fi fost proprietar), scena este explicată, iar mesajul, subliniat cu câteva versuri pictate şi ele alături de cele două personaje: „Iată cum, în bietul său gât, venele bătrânului zvâcnesc de la curgerea laptelui. Pero însăşi îl mângâie pe Micon, privindu-l în ochi. Este un amestec trist de modestie [*pudor*] şi iubire filială [*pietas*]". Poate că explicaţia e superfluă, pentru că picturile înfăţişând această poveste erau notorii la Roma, dat fiind impactul lor vizual: „Ochii bărbaţilor se holbează uimiţi când văd ce se întâmplă" — după cum se exprima un autor roman mai mult sau mai puţin contemporan cu ele.

Dar de ce atâtea versiuni ale unei singure scene? Aproape cu siguranţă, în unele cazuri, pentru că se inspirau de la unul şi acelaşi vechi maestru al artei greceşti. Arheologii secolului XVIII nu greşeau pe de-a-ntregul când îşi imaginau că picturile de la Pompeii ar fi putut evoca unele capodopere greceşti pierdute, oricât de puţin probabil ar fi. Pe alocuri, într-adevăr,

54. O fiică devotată își alăptează tatăl întemnițat. Acest mit al pietății filiale era pe placul pompeienilor. Aici, el este reprezentat printr-o figurină de teracotă. În alte părți, furnizează subiectele unor picturi.

există similitudini convingătoare între imaginile de pe acești pereți și descrierile unor picturi mult mai timpurii, lăsate de Pliniu și de alți autori.

De exemplu, unul dintre cele mai cunoscute cadre din Casa Poetului Tragic înfățișează sacrificarea tinerei Ifigenia de către tatăl ei, Agamemnon, înainte ca flota grecească să se pună în mișcare spre Troia și Războiul Troian — ofrandă adusă zeiței Artemis, în schimbul unor vânturi favorabile (*v.* Ilustrația 55). Fata cvasi despuiată este dusă către altar, în timp ce tatăl ei, îngrozit de propria-i faptă, își acoperă capul, îndurerat. Exact așa descriu și Pliniu, și Cicero un tablou reprezentând sacrificarea Ifigeniei al pictorului grec Timanthes, din secolul IV î.e.n.: „Pictorul... a simțit că Agamemnon trebuia să aibă capul acoperit cu văl, pentru că amărăciunea lui cumplită nu putea fi reprezentată cu ajutorul pensulei". Dar, per ansamblu, ceea ce vedem la Pompeii nu era nici pe departe o copie fidelă a capodoperei lui Timanthes, în care erau înfățișați inclusiv Odiseu și unchiul fetei, Menelau, iar Ifigenia, în loc să fie dusă pe sus, așa cum o vedem aici, stătea liniștită lângă altar, acceptându-și soarta. Există, de asemenea, o bună șansă ca unele dintre scenele cu Ahile ascuns printre femeile de pe insula Skiros să se inspire, de fapt, dintr-o celebră pictură de șevalet a unui anume Athenion: „Ahile e costumat în haine de fată, când Ulise [adică Odiseu] îl dă în vileag", descrie Pliniu, pe scurt, situația; și totuși, diferențele dintre o versiune pompeiană și alta, de la

nivelul detaliilor, sugerează, o dată în plus, că erau variaţiuni pe aceeaşi temă, nu copii fidele după un original.

55. Regele Agamemnon (*în stânga*) nu poate suporta să privească felul în care fiica sa, Ifigenia, este luată de lângă el şi dusă pentru a fi sacrificată zeiţei Artemis, care se arată din ceruri. Acest desen (ca şi cel din Ilustraţia 53) este reprodus după celebrul ghid al sitului intitulat *Pompeiana* (sec. XIX), de Sir William Gell (1777-1836).

După toate aparenţele, pictorii de la Pompeii lucrau după un registru de capodopere binecunoscute şi care „binemeritau", intrate în repertoriul lor artistic. Nu avem niciun motiv să presupunem că ei văzuseră vreodată, cu ochii lor, picturile originale sau c-ar fi avut nişte caiete de modele sau tipare precise, pe care să le reproducă. Aceste imagini celebre se constituiau într-o curentă monedă artistică, la fel cum sunt fie *Mona Lisa* de Leonardo, fie *Câmpul cu floarea-soarelui* de Van Gogh pentru cultura occidentală de azi. Ca atare, puteau fi adaptate unor amplasamente noi, după bunul plac, se puteau folosi ca laitmotive sau improvizaţii, atât cât să *evoce* originalul, dacă nu-l *reproduceau* exact. Şi asta nu numai în pictură. Motivul Ahile pe insula Skiros apare şi în mozaic, iar o teorie foarte răspândită afirmă că mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului ar fi o versiune a unei lucrări a pictorului grec Philoxenus din Eretria, menţionat de Pliniu.

Marea întrebare este, însă, ce însemnau, pentru locuitorii oraşului Pompeii, toate aceste mituri care le decorau pereţii. Să fi fost echivalentul antic al tapetului, pe care-l priveau din când în când, poate-l şi admirau, dar întotdeauna rămânea undeva în fundal? Să le fi venit greu şi multor pompeieni, aşa cum ne vine şi nouă astăzi, să explice cu precizie despre ce era vorba în multe dintre aceste imagini? Sau, poate, le studiau cu atenţie, le încărcau cu semnificaţii şi-şi propuneau să-i transmită vizitatorului un mesaj anume? Şi, dacă da, care era mesajul?

Părerile arheologilor sunt împărțite în această privință. Unii văd în toate aceste imagini doar niște decorațiuni atrăgătoare. Alții preferă să descifreze o semnificație complexă, chiar mistică, în picturile de pe tencuială. Desigur, acestea le vorbeau diferiților oameni diferit, iar unii privitori aveau darul observației mai mult decât alții. Dar există anumite indicii cum că privitorii acordau o anume semnificație imaginilor care împodobeau pereții aflați de jur-împrejurul lor sau, cel puțin, că se aștepta de la ei să o facă. Chiar dacă teoriile moderne cele mai ingenioase — cele care văd în decorațiunile interioare ale multora dintre casele pompeiene un „cod" mitologic elaborat — sunt, în mod hotărât, neconvingătoare: unii pictori și clienții lor își planificau cu abilitate atât conținutul decorațiunilor, cât și felul în care erau aranjate acestea.

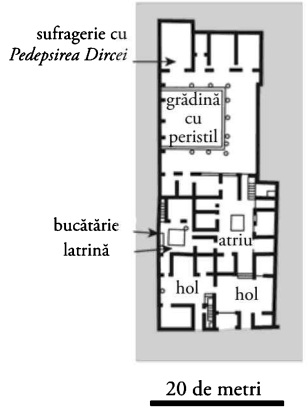


Figura 12 — Casa lui Iulius Polybius. Aici sunt așezate într-un mod neobișnuit holurile mari de la intrare, la fel și atriul de format standard. În această casă a fost găsit grupul de douăsprezece victime ale erupției despre care am relatat la pagina 17, în camere situate în jurul peristilului.

Scriitorii antici povestesc, plini de însuflețire, despre impactul pe care putea să-l aibă o pictură cu subiect mitologic asupra unui privitor. O matroană romană, aflată pe punctul de a se despărți de soțul ei, se spunea c-ar fi izbucnit în lacrimi la vederea lui Hector, eroul troian, care-și lua rămas-bun de la soția sa, Andromaca (pleca la o bătălie din care avea să nu se mai întoarcă niciodată*). Nu există lacrimi la Pompeii. Dar cineva — și probabil un bărbat — care-și formase o foarte bună idee despre ce anume reprezenta imaginea la care se uita — și care-și găsise timp să reflecteze asupra ei — a lăsat o relatare a propriilor reflecții, scrijelită pe un perete din Casa lui Iulius Polybius (v. Figura 12). În cea mai grandioasă încăpere, în care se intra din grădina cu peristil, se află o pictură

* Potrivit *Iliadei* lui Homer, Hector a căzut într-o luptă unu la unu cu Ahile.

de mari dimensiuni, înfățișând o altă scenă predilectă din repertoriul miturilor pompeiene: pedepsirea Dircei — o poveste sângeroasă, în care, prescurtând povestea altminteri foarte lungă, Dirce, regina Tebei, devine obiectul răzbunării victimelor ei, care o leagă între coarnele unui taur sălbatic, provocându-i astfel o moarte lentă, dureroasă și foarte crudă. În termeni pompeieni, pictura de aici, una dintre cele opt pe aceeași temă descoperite în diverse case din oraș, nu are nimic remarcabil și care să iasă în evidență. Dar această versiune, în mod special, i-a produs o impresie suficientă scriitorului cu pricina, încât să-i facă reclamă într-un *graffito* de un rând, găsit într-una dintre zonele de serviciu al reședinței: „Privește. Nu sunt numai femeile alea tebane, sunt și Dionysos și menada regală".

Dezgropat din lavă, înainte ca pictura să fi fost descoperită, acest mesaj i-a nedumerit inițial pe arheologii care excavau casa, în anii 1970. Ce căuta un scrib oarecare într-o bucătărie, bătând câmpii despre niște femei tebane? Mesajul a căpătat sens numai când a fost pus în legătură cu imaginea din apropierea lui. Pentru că, pe lângă pedeapsa capitală impusă Dircei, pictura înfățișează și momentul în care este prinsă, îmbrăcată ca o adeptă a lui Dionysos („menada regală" din *graffito*), precum și un altar al zeului și, în prim-plan, un grup mai mare de menade („femeile alea tebane"). Oricine va fi fost autorul inscripției, nu numai că observase cu mare atenție pictura, dar știa și destul de bine povestea pentru a identifica scena reprezentată ca fiind cetatea Tebei și pe Dirce (după cum insistă variantele scrise ale mitului) ca fiind o adeptă a lui Dionysos. Ce anume îl va fi îndemnat să scrie mesajul — cine poate ști? Dar, indiferent de motivația sa, respectivul scrib ar fi fost uimit, fără îndoială, să descopere că, după aproape două milenii, cuvintele lui aveau să devină o probă rară și concludentă a faptului că măcar unii oameni din oraș aruncau câte o privire inteligentă la picturile de pe propriii lor pereți.

În alte situații, câte un subiect specific dintr-un amplasament anume indică, în mod clar, anumite opțiuni calculate din partea fie a pictorului, fie a clientului. Cel care a decis că era cazul să decoreze peretele de deasupra unuia dintre divanele instalației exterioare de cinat din Casa lui Octavius Quartio cu o pictură înfățișându-l pe miticul Narcis holbându-se la propria-i reflexie în apa din bazin trebuie să se fi gândit că mesenii aveau să guste gluma. Pentru că acela era genul de dispunere a lucrurilor practicat în lumea bună (ca și în Casa Brățării de Aur), cu un canal de scurgere a apei, care trecea printre cele două divane pe care oaspeții stăteau proptiți într-un cot, ca să mănânce. E de presupus că, în timp ce te

holbai la propria-ţi reflexie în apă, scoteai şi un rânjet îngăduitor văzând suprapunerea dintre mit şi viaţa reală, eventual meditând la lecţia pe care ţi-o servea mitul, despre consecinţele tragice care te pândeau dacă te îndrăgosteai de chipul tău oglindit în apă.

Poate că există o referinţă similară, bine ţintită, şi în spatele picturii cu Micon şi Pero din Casa lui Lucretius Fronto, cu versurile care subliniază virtuţile combinate ale modestiei sau ale unui simţ al cuviinţei (*pudor*) şi pietăţii (*pietas*), pe care le celebrează întreaga poveste din jurul ei. Cu toate că unii arheologi au considerat pictura cu pricina o decoraţiune numai bună pentru o cameră de copil (curioasă alegere, în opinia mea), ar putea exista şi o rezonanţă politică mai aparte a imaginii. Să fie, oare, o simplă coincidenţă faptul că, în cele câteva rânduri pictate pe dinafara zidului acestei case, pe post de catren electoral, sentimentul de *pudor* al lui Marcus Lucretius Fronto este cel căruia i se dă locul de onoare?

„Dacă decenţa [*pudor*] i-ajută omului să înoate-n apele vieţii, ca un peşte,
Atunci Lucretius Fronto al nostru să capete înalta funcţie ce-şi doreşte."

Dacă acest Marcus Lucretius Fronto era cu adevărat stăpânul casei (şi, dată fiind combinaţia de *graffiti* dinăuntru şi din afară, este foarte plauzibil să fi fost), atunci s-ar zice că pictura era menită să ilustreze una dintre virtuţile sale publice de căpătâi.

Dar, încă şi mai frecvent, semnificativă pare să fie *combinaţia* de subiecte alese pentru a decora o încăpere. Mutarea unor cadre pictate din amplasamentul lor original în siguranţa muzeului a contribuit mult, cu siguranţă, la conservarea culorilor şi a detaliilor. În schimb, a îngreunat încercarea de a le vedea în contextele originale şi de a stabili care erau relaţiile dintre ele în poziţiile iniţiale. În Casa Poetului Tragic, de exemplu, multe dintre picturi — expuse astăzi la Muzeul de Arheologie din Napoli ca şi cum ar constitui instanţe separate ale artei de galerie — se combinau într-un ciclu de teme conexe din Războiul Troian: Elena plecând la Troia în compania lui Paris; sacrificarea Ifigeniei; captiva cap încoronat şi concubina Briseis fiindu-i luată lui Ahile — cauza gâlcevii dintre el şi Agamemnon, de la care porneşte *Iliada* lui Homer şi care era înfăţişată de un alt cadru pictat din casă. Era vorba despre mai mult decât o simplă coerenţă tematică. Amplasamentele lor iniţiale trebuie să fi generat tot

felul de întrebări, prin juxtapunerile vizuale inteligente și prin „corespondențele incitante" dintre picturile luate individual și subiectele lor.

Se pare că, la origini, scenele cu Elena și Briseis figurau în cadre alăturate, în atriu (*v.* Planșa XXIII). Cele două erau viniete cu dezertarea femeilor, fiecare dintre ele ca o inserție în povestea Războiului Troian, iar paralelismul este subliniat de vestimentația similară a celor două, de capetele pe care și le țineau aplecate și de grupurile de soldați dimprejurul lor. Și totuși, pe oricine era familiarizat cu poveștile din ciclul troian, diferențele dintre cele două scene trebuie să-l fi împins la reflecție în egală măsură ca și similitudinile dintre ele. Pentru că Elena, regina greacă, își părăsea soțul, pe Menelau, și pornea, din proprie voință, într-o călătorie adulterină — gest prin care avea să devină factorul declanșator al războiului catastrofic dintre greci și troieni. Briseis, prizoniera de război troiană, îl părăsea pe Ahile și-i era predată regelui Agamemnon fără voia ei — iar mânia lui Ahile, stârnită de pierderea ei, avea să conducă nemijlocit, cum spune Homer în epopeea lui, la moartea iubitului său Patrocle și la cea a lui Hector, prințul troian. Virtute, blam, statut, sex, motivare, cauzele suferinței — toate sunt puse în discuție în această alăturare de imagini. Oricine va fi proiectat această serie de picturi cunoștea, cu siguranță, miturile troiene și probabil că se aștepta ca și publicul său țintă să le fi cunoscut.

O subtilitate neliniștitoare poate fi detectată într-o altă serie de picturi care înfățișează, de asemenea, adulterul Elenei cu prințul Paris. Trei cadre decorează o cămăruță din Casa lui Iason, denumită astfel după o pictură cu eroul-conducător al argonauților din mitologia greacă, aflată într-o altă încăpere. Fiecare cadru ilustrează un moment de acalmie, înainte ca nenorocirea să lovească: Medeea își supraveghează copiii, care se joacă, înainte să-i omoare, ca să se răzbune pe soțul care a părăsit-o; Fedra stă de vorbă cu dădaca, înainte să-și ia viața în numele iubirii neîmpărtășite pentru fiul ei vitreg, Hippolit, acuzându-l în același timp de incest pe tânărul nevinovat; iar Elena îl distrează pe Paris în căminul ei conjugal, chiar înainte să fugă amândoi — ceea ce semnalează deja micul Cupidon de la intrare (*v.* Ilustrația 56).

La fel cum se întâmplă cu suita din Casa Poetului Tragic, rimele vizuale dintre picturi îl îndeamnă pe privitor să compare și să distingă între ele diferitele versiuni ale nenorocirii casnice înfățișate. Atât Medeea, cât și Fedra, de exemplu, sunt așezate, așa cum te-ai și aștepta din partea unei matroane romane respectabile; în schimb, în a treia scenă, Elena este cea

56. Un Cupidon mic stă în cadrul uşii, în timp ce Paris şi Elena se hotărăsc să fugă împreună, declanşând astfel Războiul Troian. Dar această pictură din Casa lui Iason comportă mai multe semnificaţii decât s-ar zice la prima vedere. Pentru că Paris este cel aşezat aici, ca şi cum ar prelua el rolul femeii, în timp ce Elena stă în picioare — iar fundalul arhitectonic aminteşte de oraşul Pompeii, sugerând că mitul adulterului, al fugii celor doi amorezi şi al distrugerii căminului era „rupt din viaţa reală".

care stă în picioare, în timp ce iubitul ei efeminat, „oriental", ia locul rezervat femeii. Dar fundalul arhitectonic adaugă o dimensiune tulburătoare. Aspectul său din fiecare scenă, perfect similar, nu numai că leagă între ele cele trei poveşti; stilul construcţiei şi acele uşi mari şi grele poartă cu ele mai mult decât o asemănare trecătoare cu stilul arhitecturii domestice de bun-gust din Pompeii. Este ca şi cum picturile ar avea de transmis un mesaj despre însemnătatea mitului în viaţa romană contemporană,

dorind să scoată în evidenţă tragica disfuncţionalitate — de la adulter până la infanticid — care se poate insinua în orice familie, de oriunde.

Cameră cu vedere?

Decoraţiunile caselor pompeiene i-au ţinut ocupaţi pe savanţi timp de secole, în tentativa de a lămuri cronologia, estetica şi opţiunile funcţionale ale acestora şi semnificaţiile miturilor de pe pereţi. Detalii fascinante continuă să fie descoperite în legătură cu orice, de la logica desenelor până la procedeele tehnice utilizate de pictorii care le-au realizat (Casa Zugravilor la Lucru nu a început să fie scoasă la lumină decât spre sfârşitul anilor 1980, iar excavaţiile încă nu s-au terminat). Dar există o chestiune importantă şi evidentă legată de stilul domestic al acestui oraş roman care adeseori se rătăceşte printre toate acele detalii.

Dacă judecăm după planurile lor şi după rămăşiţele care s-au păstrat, multe dintre casele pompeiene, dacă nu toate, ar trece drept spaţii generatoare de claustrofobie. Numai câteva, dintre cele mai bogate, puneau în valoare o formă de vedere către lumea din afară; majoritatea covârşitoare priveau către interior, doar câteva ferestruici, care să lase lumina să intre, fiind orientate către străzile din afară. Cele mai multe camere erau mici şi întunecate. Şi, cu toate că unele (tot cele mai bogate) erau dotate cu atrii spaţioase şi cu ample grădini şi pasaje interioare, în multe dintre ele, chiar şi atriile creau, probabil, o senzaţie de înghesuială relativă (mai ales dacă erau ticsite cu toate acele dulapuri şi războaie de ţesut), iar grădinile nu erau cu mult mai mari decât nişte petice de pământ — mai degrabă nişte luminatoare decât locuri unde puteai căuta plăcerea şi relaxarea.

Decoraţiunile pictate spun însă o poveste diferită. Tot felul de trucuri inteligente creau iluzia unor panorame, care se întindeau cu mult dincolo de limitele reşedinţei. În cele mai extravagante cazuri, pereţii de la interior par să se dizolve într-o viziune a perspectivelor concurente, în priviri orientate către linia orizontului şi în vederi îndepărtate. Ajungând la pereţii care delimitau de jur-împrejur grădinile minuscule, trebuie să fi fost greu de stabilit, dintr-o privire, unde înceta vegetaţia reală şi unde începeau cele imaginare, cu peisajele sălbatice sau cu fluviul Nil. Chiar şi la Stilul Întâi, mai auster, privitorul se confrunta cu dilema: din ce este făcut, de fapt, peretele la care se uita, din tencuială pictată şi stuc, sau din marmură, aşa cum lăsa impresia la prima vedere?

Sentimentul acesta, de ceva ce trece dincolo de limitele casei, era puternic întărit de subiectele picturilor de pe acești pereți. Pompeii, la urma urmelor, era un oraș de mici dimensiuni din sudul Italiei. Și totuși, este izbitor felul în care sunt răspândite punctele sale de referință culturale și vizuale: de-a lungul și de-a latul Mediteranei, trecând prin repertoriul artei și al literaturii antice, până pe ţărmuri cu mult mai exotice, din depărtări. Lumea imaginară a decoraţiunilor nu avea nimic de-a face cu senzaţia de claustrofobie, ci cuprindea o galaxie întreagă de mitologie și literatură greco-romană, începând tocmai de la epopeile homerice; evoca și adapta capodoperele picturii grecești clasice; exploata jaloanele culturale egiptene, precum sfincșii, zeița Isis ori satirele și comediile burlești despre locuitorii Egiptului și obiceiurile lor cel puţin ciudate. Toate acestea, bineînţeles, nu ţin doar de un multiculturalism benign. Pigmeii stereotipici, care fug după crocodili ori se dedau la destrăbălări sexuale, sunt înfăţișaţi cu un amestec de umor agresiv și xenofobie. Dar elementul crucial este acela că niște orizonturi atât de îndepărtate erau, pur și simplu, *reprezentate*. Mai presus de rădăcinile sale culturale amestecate din sudul Peninsulei Italice, Pompeii făcea parte integrantă din Imperiul Roman global — ceea ce se și vedea.

Se vedea și în celelalte forme de ornamentaţie, și în talmeș-balmeșul descoperit în casele acestea. Statueta indiană reprezentând-o pe zeița Lakshmi (*v.* Ilustraţia 11) ar putea constitui un caz extrem și neobișnuit de „incursiune" culturală. Dar există, din plin, și alt material care sugerează cât erau de orientate spre cultura externă casele din Pompeii, cel puţin cele ai căror proprietari dispuneau de suficienţi bani pentru a cheltui pe decoraţiuni. De exemplu, sunt coloane, porţiuni de podea și blaturi de mese făcute din soiuri diverse de marmură colorată, importată din zone aflate hăt, departe, pe teritoriul imperiului — din Peloponez și de pe insulele grecești, din Egipt, din Numidia și din Tunisia, din alte părţi ale Africii sau din regiunile de coastă ale Turciei moderne. În general, Grecia și tot ce ţinea de istoria ei se aflau în prim-plan: o statuetă de teracotă lucrată frust, identificată pe muchia bazei ca reprezentându-l pe „Pittacus din Mitilene" (un înţelept și moralist grec din secolul VI î.e.n.), descoperită pe Domeniul Iuliei Felix; un mozaic elegant, înfăţișând un grup de filozofi greci stând de vorbă sub coroana unui copac, având în fundal ceva ce aduce cu Acropolele din Atena, scos la lumină într-o *villa* situată în imediata apropiere a zidurilor exterioare ale orașului; și, desigur, Mozaicul cu Alexandru.

Una dintre cele mai frapante descoperiri a fost făcută în Casa lui Iulius Polybius. Pus deoparte, alături de alte obiecte de valoare, la vremea erupției, în camera cea mare cu pictura înfățișând-o pe Dirce se afla și un urcior grecesc de bronz, din secolul V î.e.n. Inițial, așa cum declară inscripția de pe el, se numărase printre premiile oferite la jocurile ținute în onoarea zeiței Hera, în orașul Argos din Peloponez. Avusese un destin alambicat, în cursul căruia își pierduse ambele mânere (după cum sugerează unii, ar fi fost folosit la o înmormântare), fusese dotat cu un cioc și ajunsese, cum-necum, la Pompeii. Indiferent dacă fusese un premiu vândut ulterior sau vreun suvenir de familie, era un frumos obiect evocator al unei lumi și al unei istorii exterioare universului pompeian.

Nu vom ști niciodată cu ce intenționau pictorii din Casa Zugravilor la Lucru să umple cadrele acelea vaste, rămase goale. Tot așa, nu putem ști dacă au luat-o la sănătoasa în timp util, ca să se salveze, ajungând undeva, în siguranță. Dar nu ne îndoim că treaba lor, acolo, era să creeze, din vopsele, „o cameră cu vedere".

CAPITOLUL V

MESERII: BRUTAR, BANCHER ȘI PRODUCĂTOR DE *GARUM*

Marjele de profit

Pe aceeași stradă cu Casa lui Fabius Rufus, ceva mai jos, în șirul de conace grandioase cu vederi către mare, se afla o casă ocupată, în ultimii ani ai orașului, de Aulus Umbricius Scaurus, un ins care făcuse avere din comerțul cu sos de pește (*garum*). Adevărul este că era cel mai mare negustor de *garum* din oraș. Dacă este să judecăm după etichetele de pe vasele de *garum* descoperite în zonă, el, asociații lui și subsidiarele firmei lui controlau aproape a treia parte din comerțul local cu acest ingredient de bază pentru prepararea hranei la romani. Casa în sine este o alăturare vastă, lăbărțată, obținută prin contopirea a două proprietăți mai vechi. Astăzi, se găsește într-o stare jalnică, de ruină, în parte ca urmare a bombardamentelor din 1943, care au lovit rău de tot această parte a orașului. Dar, când era funcțională, este clar că avea nu două, ci trei atrii, la fel și unul sau mai multe peristiluri (unul având și un iaz ornamental cu pești), plus o sală de baie, la un nivel de mai jos.

Știm că era deținută de Umbricius Scaurus, pentru că decorațiunea mozaicată a celui de-al treilea atriu prezenta odinioară, la fiecare dintre cel patru colțuri ale sale, câte un vas cu sos de pește (*v.* Ilustrația 57). Deși acum au fost îndepărtate spre conservare, acestea erau făcute din *tesserae* albe pe fond negru, fiecare purtând câte o inscripție referitoare la diversele tipuri de sos de pește vândute de Umbricius Scaurus: „Cel mai

bun *garum* Scaurus, pe bază de macrou, de la manufactura lui Scaurus", „Cel mai bun sos de pește", „Cel mai bun *garum* Scaurus, pe bază de macrou", „Sos de pește, calitatea întâi, de la manufactura lui Scaurus". Dacă nu cumva ne închipuim că vreun client mulţumit a hotărât să-şi decoreze podeaua din atriu cu diversele tipuri de urcioare de sos, care erau preferatele sale, atunci trebuie să convenim că era casa lui Scaurus. Aici, decoraţiunile interioare funcţionau ca o formă de autoreclamă şi promovare a produsului.

57. În atriul Casei lui Umbricius Scaurus, reprezentarea în mozaic a patru vase cu sos de pește proclamă sursa de avuţie a familiei. Pe vasul din imagine e scris „Cel mai bun sos de pește" — *Liqua* (*minis*) *flos* în latinește, ceea ce înseamnă, literalmente, „Floare de *liquamen*". Termenul *liquamen* se referea la o varietate a ceea ce ne este mai bine cunoscut nouă, celor de azi, drept *garum*.

Umbricius Scaurus nu era unicul rezident al oraşului Pompeii care-şi proclama succesul afacerii în mod explicit pe podeaua propriei case. La una dintre căile de acces de pe strada principală într-o altă reşedinţă uriaşă, vizitatorul era întâmpinat de un slogan eternizat în mozaic: „Bine ai venit, profitule!" Fie şi numai dimensiunile proprietăţii respective erau suficiente pentru a sugera că dorinţa îi fusese întru totul îndeplinită stăpânului casei. Dar, prin alte părţi, asemenea cuvinte vor fi fost, mai degrabă, o expresie a speranţei deşarte. Pe podeaua din atriul unei case de mici dimensiuni, se mai vede încă vorba de duh: „Profitul e plăcere". Sunt puţine semne că acolo ar fi fost vorba despre altceva decât visuri deşarte.

Economia romană

Generaţii întregi de istorici s-au confruntat în legătură cu tot ce ţinea de viaţa economică a Imperiului Roman: despre comerţul şi industriile sale, instituţiile financiare, sistemele de creditare şi marjele de profit. Pe de-o parte, sunt cei care văd economia din Antichitate în termeni foarte moderni. Imperiul Roman constituia, efectiv, o piaţă unică enormă. Se puteau face averi din cererea mare de bunuri şi servicii, care contribuia la creşterea productivităţii şi stimula comerţul până la niveluri nemaiîntâlnite vreodată. O ilustrare numai bună pentru această afirmaţie vine — oricât de puţin probabil ar părea — din străfundurile calotei glaciare groenlandeze, unde mai pot fi găsite încă reziduuri ale poluării provocate de prelucrarea metalelor în vremurile romane, care atinsese cote care au fost egalate abia în epoca Revoluţiei Industriale. Şi arheologia subacvatică spune, în linii mari, aceeaşi poveste: numărul epavelor descoperite pe fundul Mediteranei, care datau dintr-o perioadă cuprinsă între secolul II î.e.n. şi secolul II e.n., nu a mai fost ajuns decât abia în secolul XVI. Acest lucru nu este un indiciu al calităţii proaste a construcţiei de nave sau a ştiinţei romanilor de a naviga, ci al volumului mare de trafic maritim.

Pe de altă parte, sunt cei care susţin că viaţa economică romană era substanţial diferită de a noastră, fiind, de fapt, de un „primitivism" desăvârşit. Bogăţia, combinată cu prestigiul social, rămânea adânc înrădăcinată în pământul agricol, şi principalul ţel al oricărei comunităţi era să se autosusţină din punct de vedere alimentar, nu să-şi exploateze resursele pentru profituri sau investiţii. Transporturile de bunuri pe distanţe lungi comportau riscuri când se desfăşurau pe mare (dovadă toate acele nave naufragiate) şi presupuneau costuri prohibitive când aveau loc pe uscat. Comerţul reprezenta o glazură foarte subţire pe tortul economic — se făcea la scară foarte mică şi nu era cine ştie ce respectabil. Poate că inscripţiile de pe podelele cu mozaicuri celebrau marjele de profit sănătoase, dar puţini autori de limbă latină aparţinând unei clase elitiste au avut măcar o vorbă bună de spus despre negoţ sau negustori. În linii foarte generale, comerţul era ceva de joasă speţă, iar comercianţii, câtuşi de puţin credibili. Cert este că, de la sfârşitul secolului III î.e.n., eşaloanelor supreme ale societăţii romane — senatorilor şi fiilor acestora — li s-a interzis în mod expres posesia de „nave oceanice", definite ca fiind acelea care puteau transporta de la 300 de amfore în sus. Apoi, Roma nu dezvoltase niciuna dintre instituţiile financiare în absenţa

cărora nu poate fi sprijinită o economie complexă. Sistemul „bancar" de la Pompeii, așa cum vom vedea, era limitat. Nu e limpede nici măcar dacă exista ceva de felul certificatelor de garanție sau dacă trebuia să te fâțâi de colo-colo cu o grămadă de monede într-o roabă în cazul în care voiai să achiziționezi ceva de mare valoare, cum ar fi fost o casă. Și, cu toate că prelucrarea metalelor de către romani a poluat Groenlanda, există foarte puține urme ale unui nivel de tehnologie inovatoare comparabil celui care a însoțit Revoluția Industrială. Cea mai mare invenție a perioadei romane a fost, probabil, moara de apă, ceea ce nu spune mare lucru în acest context. Dar de ce să-ți bați capul cu noi tehnologii dacă ai la dispoziție, în cantități uriașe, forța de muncă a sclavilor, care alimentau focurile, acționau pârghiile și făceau roțile să se învârtă?

Viața la țară și produsele câmpului

Majoritatea istoricilor se plasează, în prezent, la jumătatea drumului între aceste două extreme, adoptând o poziție mai rațională. Și orașul Pompeii prezintă caracteristici ale ambelor modele economice — și al celui „primitiv", și al celui „modern". Aproape sigur, baza celor mai multe averi din oraș era terenul agricol din zonele înconjurătoare, iar familiile care dețineau casele cele mai mari din perimetrul urban aveau și alte proprietăți, inclusiv posesiuni substanțiale în regiunea rurală din jurul cetății. Unitatea economică și politică „Pompeii" consta în centrul urban și în hinterlandul agricol. Suprafața pompeiană din afara zidurilor propriu-zise acoperea, probabil, în jur de 200 de kilometri pătrați — sau atât se estimează, poate cam generos, în condițiile în care nu avem nicio dovadă concretă despre unde se termina terenul aparținând de Pompeii și unde începea cel arondat altor orașe. Aspectul acesta nu a fost cercetat în profunzime de către arheologi, al căror interes a rămas concentrat asupra orașului propriu-zis. Realitatea este că localizarea diverselor *ville*, ferme (cu dependințele lor) și alte amplasamente rurale sub un strat de rămășițe vulcanice gros de câțiva metri a stat sub semnul norocului.

În total, resturile a circa 150 de proprietăți au fost descoperite în hinterlandul pompeian, dar cunoștințele noastre referitoare la tipul așezămintelor și la proprietarii acestora rămân foarte vagi, pentru că rar s-a întâmplat să fie excavate sistematic. Unele erau, cu siguranță, *ville* de recreere pentru bogătași, unii chiar din Roma: nu numai Cicero avea o

reşedinţă pompeiană. Unele erau ferme agricole. Altele — o combinaţie între cele două destinaţii. A existat, aproape sigur, părerea preconceputǎ cǎ majoritatea ruinelor descoperite sunt ale unor proprietăți de mari dimensiuni, și nu ale unor cocioabe. Dacă însă au existat, așa cum au presupus timid unii arheologi, și echivalente antice ale coloniilor de cocioabe și ale așezărilor ilegale de salahori în zonele rurale din afara zidurilor cetăţii, nu s-a găsit nici urmă de ele.

Există totuși un caz în care putem identifica o proprietate de la ţară ca aparținând unei familii de frunte din Pompeii. În anii 1990, excavaţiile de la Scafati, un loc situat la câţiva kilometri spre est faţă de Pompeii, au scos la iveală un cimitir de familie, cu opt monumente comemorative ale diverșilor Lucretii Valentes din secolul I e.n., majoritatea bărbaţilor purtând exact același nume, Decimus Lucretius Valens. Între aceștia se numărau copii mici, precum băieţelul care murise la vârsta de doi ani, sau tânărul distins, care fusese îngropat în altă parte, pe cheltuială publică, dar era menţionat și aici, alături de celelalte rude ale sale, printr-o inscripţie comemorativă, care-l ridica în slăvi pentru că a organizat, împreună cu tatăl său, un spectacol cu gladiatori în care se înfruntau nici mai mult, nici mai puţin de treizeci și cinci de perechi de luptători. Greu de găsit un binefăcător pompeian care să fi dat dovadă de mai multă generozitate.

În oraș, această familie a fost asociată cu un grup de case amplasate unde se termina *Via dell'Abbondanza*, lângă Amfiteatru, incluzând Casa Venerei Marine, cu peretele ei de grădină pe care se lăfăia zeiţa într-o jumătate de scoică. De fapt, câteva *graffiti* de pe pereţii uneia dintre aceste proprietăţi se referă nu numai la un Decimus Lucretius Valens, ci și la două dintre femeile cu nume recognoscibile regăsite și din cimitirul familiei — Iusta și Valentina —, confirmând asocierea dintre familie și casă. Dar de ce era grupul de monumente comemorative amplasat chiar în acest loc, afară din oraș? Probabil fiindcă Lucretii Valentes aveau aici o casă la ţară, după toate aparenţele chiar cea parţial excavată în prezent, adiacentă locului de îngropăciune.

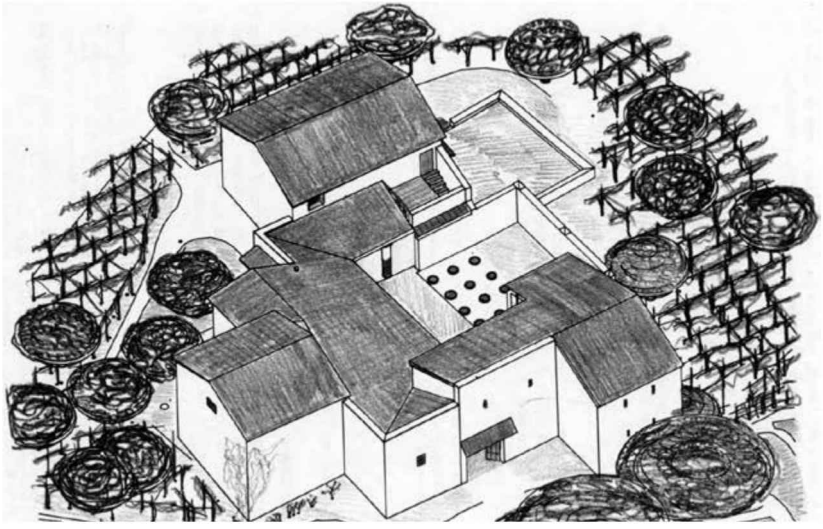
Lucretii Valentes, la fel ca majoritatea aristocraţilor pompeieni, își datorau bogăţia produselor pe care le obţineau de pe pământurile lor, chiar dacă nu și-l lucrau singuri. Unele dintre posesiuni probabil că erau lucrate în arendă. Pe altele, probabil că le controlau mai direct. Adeseori, așa cum se întâmpla în *Villa* Misterelor și în casa de la Scafati, fără îndoială, spaţiile de cultivare a prestigiului, rezervate proprietarului și

familiei sale, se combinau cu câte o instalaţie pentru lucrări agricole, operată de un administrator de fermă, care folosea lucrători angajaţi şi sclavi. Dovezi incontestabile de utilizare a forţei de muncă a sclavilor la fermele de felul acesta sunt nişte obiecte de metal de o formă distinctă, aproape sigur butuci sau cătuşe de picioare (unul dintre ele, suficient de mare cât să ţină încătuşaţi laolaltă paisprezece oameni), descoperite la câteva dintre proprietăţile din afara oraşului. La *Villa* Coloanelor cu Mozaic, situată imediat în afara zidurilor, au fost dezgropate oase de gambe omeneşti, încă prinse în cătuşe de fier. Ideea că sclavii şi prizonierii vor fi avut un sfârşit groaznic, pentru că nu se puteau desface din lanţuri, se constituie într-o puternică mitologie a poveştilor cu dezastre, de la distrugerea oraşului Pompeii până la filmul *Titanic**; multe ghiduri timpurii ale sitului îngropat prezintă mai multe exemple (absolut fictive) de asemenea orori. În cazul de faţă, povestea pare să se confirme, date fiind fotografiile cu oasele, aşa cum au fost găsite acestea, încă îmbinate cu metalul — dar nu putem şti dacă sclavul acela era lucrător agricol sau ajutor în casă.

O parte din această zonă rurală din jurul oraşului Pompeii era, fără îndoială, folosită pentru păşunatul oilor, care furnizau atât lapte, cât şi lână. Într-adevăr, Seneca sugerează că activitatea de creştere a animalelor se făcea la o scară destul de mare, de vreme ce pretinde că mai mult de 600 de capete de animale au pierit în cutremurul din anul 62 e.n. În rest, va trebui să ne imaginăm o agricultură desfăşurată pe un sol vulcanic foarte fertil şi foarte potrivit pentru cereale, struguri şi măsline. Acestea erau produsele agricole emblematice pentru bazinul mediteranean în Antichitate, esenţiale pentru subzistenţă şi iluminare (uleiul de măsline), şi cea mai mare parte din ele se consuma local. E greu de răspuns la întrebarea cât anume din terenul agricol disponibil se atribuia fiecărei culturi în parte. Autorii romani tind să pună accentul pe viţa-de-vie şi pe vinurile din regiune, iar fermele scoase la lumină de sub materialul vulcanic păstrează adesea urme clare ale producţiei de vin — s-au găsit butoaie şi teascuri. Dar, astfel, ar putea fi supraestimată importanţa viţei-de-vie. Sublinierea literară ar putea fi, în parte, o reflectare a faptului că elitele romane erau mai interesate, în general, de varietăţile de struguri decât de varietăţile de

* Trimitere la episodul din filmul din 1997, regizat de James Cameron, în care personajul principal, interpretat de Leonardo DiCaprio, este legat cu cătuşe de o ţeavă din biroul ofiţerului însărcinat cu paza pe vas şi lăsat să se înece acolo, dar salvat în ultimul moment de eroina principală (rol jucat de Kate Winslet).

grâne, iar evidenţierea arheologică s-ar putea datora, în parte, faptului că instrumentele obţinerii vinului sunt atât de uşor recognoscibile.



58. O reconstituire a micii ferme numite *Villa* Regina, de lângă Pompeii. Aceasta era o proprietate fără prea multe pretenţii, înconjurată de vii. În curtea centrală, se văd aşa-numitele *dolia*, sau vase de stocare, dispuse în pământ.

Villa Regina — o mică proprietate care a fost recent excavată integral — (denumită astfel după toponimul modern respectiv), de lângă Boscoreale, la nord de Pompeii, demonstrează cât de variate erau culturile, chiar dacă dominantă era cea de viţă-de-vie (*v.* Ilustraţia 58). Descoperită iniţial în anii 1970, este o casă relativ modestă, cu doar zece camere la primul nivel, dispuse în jurul unei curţi interioare. Nici nu se apropie măcar de grandoarea proprietăţilor din zona rurală ale bogătaşilor. Cele mai multe dintre acele camere erau folosite pentru activităţi legate de muncile de la fermă — numai două aveau decoraţiuni pictate. E de presupus că proprietarul era un fermier cu posibilităţi restrânse, chiar dacă şi el, ca mulţi alţii din oraş, era ocupat cu diverse renovări la vremea erupţiei. Pragul de sus al unei uşi fusese proptit, fundaţiile erau în curs de consolidare, podelele fuseseră îndepărtate, iar bucătăria şi sufrageria pictată nu erau funcţionale.

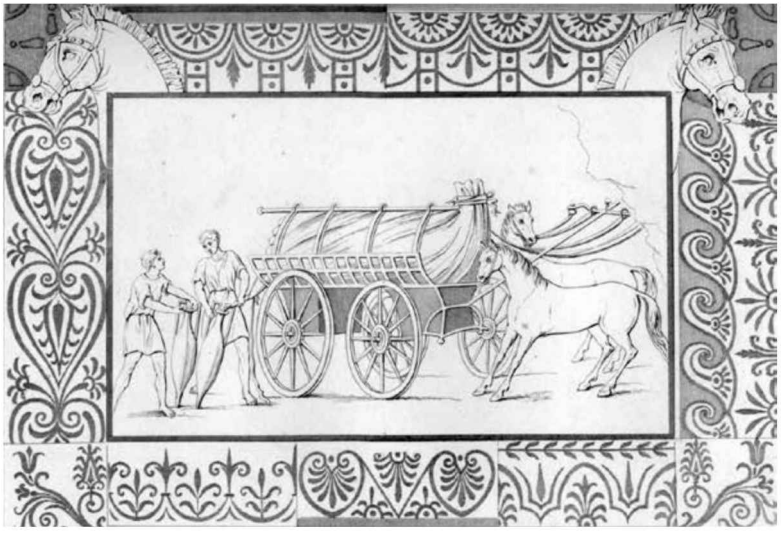
O mare parte a instrumentarului agricol găsit se folosea pentru producţia de vin, inclusiv un teasc şi optsprezece vase uriaşe de lut — sau *dolia* — încastrate în pământ, care ar fi putut conţine, cumulat, 10 000 de

litri de vin. Dacă nu cumva, în Imperiul Roman, viaţa de familie presupunea o continuă stare de beţie, o asemenea cantitate trebuie să fi fost pregătită şi pentru altceva, nu doar pentru consumul casnic. Şi totuşi, ar fi fost necesare mai puţin de două hectare plantate cu viţă-de-vie pentru a o produce (o mică *villa* din apropiere avea şaptezeci şi două de *dolia* de vin, în care urma să fie depozitată producţia viilor sale mult mai mari, evident). O parte din această altă vie a fost dezgropată, cavităţile rădăcinilor umplute cu ghips, iar ce rămăsese din seminţe şi polen, supus analizelor. Rezultatele au scos în evidenţă nu numai faptul că plantele de viţă-de-vie erau suspendate pe araci, dar şi că erau cultivaţi, printre şi în paralel cu acestea, mai mulţi pomi fructiferi sau alte soiuri de plante: măslini, caişi, piersici, migdali, castani şi smochini — pentru a numi doar câteva dintre cele peste optzeci de specii identificate.

Rămăşiţele fizice ale casei indică şi o serie de alte culturi, fără legătură cu viţa-de-vie. Exista, de pildă, ceva ce pare să fi fost o platformă de treierat, care arată faptul că se cultivau acolo şi cereale; exista şi o magazie de fân, pentru culcuşurile animalelor şi hrana acestora. Printre aceste animale de la fermă se numărau, cu siguranţă, şi ce animale de tracţiune şi povară erau prin gospodărie — asini, catâri sau cai —, care vor fi tras carul de mari dimensiuni ale cărui roţi şi armături de fier au fost descoperite. Erau crescuţi şi porci, pentru carne, aşa cum indică mulajul de ghips al unui splendid vier tânăr găsit într-una dintre camerele aflate în reparaţie. Probabil că s-a refugiat acolo, în timpul erupţiei, din ţarcul sau cocina lui. În via propriu-zisă, tigva unui câine de pază a fost dezgropată de săpători.

Producţia de vin în asemenea cantităţi era destinată pieţei locale, mai degrabă decât exportului, şi le era livrată consumatorilor din oraş cu ajutorul unor mijloace de transport cum este cel figurat pe peretele unui han din Pompeii: un burduf mare de piele, plin cu vin, montat pe un car, din care conţinutul era deşertat direct în urcioarele de vin (*v.* Ilustraţia 59). Din câte ştim despre cât costa vinul vândut în oraş (preţurile erau scrise, uneori, pe pereţii cârciumilor, ca să le vadă toţi băutorii) şi despre adaosurile comerciale menţionate de autorii romani, între preţul de la poarta fermei şi cel de vânzare către consumatorul final, cei 10 000 de litri menţionaţi mai sus îi vor fi adus proprietarului fermei descrise anterior între 5 000 şi 7 500 de sesterţi. Dar, după ce erau puse la socoteală costurile de producţie şi cele pentru echipamente (la Pompeii, de exemplu, un singur catâr te putea trage în jos cu mai mult de 500 de

sesterți), profitul efectiv se dovedea mult mai mic, chiar dacă se adăugau și veniturile obținute din vânzarea altor cereale, fructe și legume sau din vânzarea cărnii și a animalelor crescute la fermă. Nu era vorba despre un trai la limita sărăciei. Se considera, de obicei, că, dintr-un venit de 500 de sesterți, o familie de patru suflete și-ar fi putut duce viața la limita cea mai de jos a subzistenței, supraviețuind chiar în condiții de foamete, timp de un an; iar plata de bază, tot pe an, pentru un soldat legionar era de 900 de sesterți. Dar nici viața lui nu putea fi socotită una îndestulată. Banii i-ar fi ajuns, probabil, ca să întrețină, să hrănească, să îmbrace și să adăpostească o casă lărgită — incluzând și sclavii aici — de cinci până la zece suflete, rămânându-i ceva din ei și pentru câte un lux ocazional, precum dichisirea câtorva camere cu niște straturi de vopsea decorativă.



59. Vinul era transportat până la comercianții și cârciumarii locali în burdufuri mari, special confecționate pentru vin, așezate pe care. În acest desen de secol XIX, făcut după o pictură dintr-un local pompeian, foarte decolorată în prezent, niște bărbați se pregătesc să-l deșerte în vase de stocare sau *amphorae*.

Putea, oare, zona rurală a unui oraș ca Pompeii, grație unor ferme precum aceasta și a altor proprietăți mai mari, să întrețină populația locală cu produse de bază, fără să fie nevoie de importuri în cantități semnificative? Această chestiune a fost amplu dezbătută în perioada modernă și nu s-a putut ajunge la vreun consens. În parte, problema este că nu putem decât estima, și asta vag, unele cifre care s-ar putea dovedi vitale

oricărui calcul exact: nu numai cât de mare era populația totală, dar și ce producție reușeau romanii să obțină din aceste pământuri și la ce niveluri de consum s-ar cuveni să ne așteptăm (de pildă: un sfert de litru de vin pe zi pentru fiecare bărbat, femeie și copil este o cantitate corectă sau nu, ca ordin de mărime?).

Să încercăm să facem niște speculații într-o anumită direcție: presupunem că orașul avea, în anul 79 e.n., o populație rotunjită la 12 000 de oameni și că alți 24 000 locuiau în zonele rurale adiacente (niște cifre luate practic la întâmplare, strict pe baza proporțiilor demografice de mai târziu). O estimare rezonabilă, în acest caz, ar fi că, date fiind fertilitatea solului și climatul din zonă, dacă 120–130 de kilometri pătrați de sol din totalul de 200 ar fi fost însămânați cu grâne, s-ar fi obținut cantitățile necesare pentru a hrăni populația totală de 36 000 de oameni. Și aproape sigur se putea produce suficient vin pe o suprafață de 2 kilometri pătrați cultivați cu viță-de-vie pentru ca fiecărei persoane să-i revină un sfert de litru pe zi. În privința uleiului de măsline, dacă socotim, la fel, că fiecare persoană va fi consumat (sau ars) 10 litri pe an, cantitatea respectivă de ulei putea fi produsă pe mai puțin de 4 kilometri pătrați de livezi de măslini. Sigur că nu ne putem imagina câmpuri întinse, cultivate cu aceeași plantă, cum ar presupune calculele de acest fel. Rezultatele analizelor de la *Villa* Regina, unde măslinii și pomii fructiferi creșteau printre culturile de viță-de-vie, demonstrează cât de amestecate vor fi fost aceste culturi antice.

Desigur, dacă ar fi să modificăm oricare dintre acești factori estimativi — de exemplu, dacă populația luată în considerare ar fi cu 50% mai mare sau dacă suprafața de teren agricol disponibilă ar fi mai mică —, atunci tabloul general s-ar schimba și el dramatic. Apoi, chiar și cu aceste calculații optimiste, precis vor fi existat ani de lipsuri, de secetă sau de recolte insuficiente, ceea ce i-ar fi determinat pe pompeieni să-și caute alimentele de bază în alte părți. Însă, după toate aparențele, aceștia vor fi avut, în mod obișnuit, suficiente resurse alimentare cât să-și exporte surplusurile, ceea ce e susținut și de alte dovezi. Autorii antici, cu siguranță, asociau regiunea din jurul Vezuviului cu binecunoscute varietăți de struguri, dintre care una se numea chiar *Pompeiana*. Această celebritate indică faptul că vinurile respective ajungeau până mult dincolo de zona respectivă. Ba chiar, observațiile disprețuitoare ale lui Pliniu cel Tânăr despre calitatea inferioară a unora dintre poșircile pompeiene ar putea sugera nu c-ar fi fost o băutură produsă pentru consumul strict local, ci că, așa cum puncta recent un istoric, producția era supralicitată, pentru a

face față cerințelor unei piețe mai vaste („vechea poveste a calității sacrificate în favoarea cantității"). Și nu numai vinul de la Pompeii își câștigase o reputație aparte dincolo de zona orașului. Columella, un autor pe teme de agricultură din secolul I e.n., recomanda ceapa de Pompeii în mod special, și Pliniu descria ceva mai detaliat varza de Pompeii, avertizându-i pe cei care ar fi vrut s-o cultive că era un soi care nu putea supraviețui într-un climat rece.

Arheologia, deopotrivă terestră și subacvatică, ne ajută, câteodată, să regăsim produsele din zona pompeiană în spațiul mediteranean și chiar și mai departe — cel puțin vasele de ceramică utilizate la transportarea vinului, care s-au dovedit practic indestructibile timp de două milenii, dacă nu și verzele. Încă din prima parte a secolului I î.e.n., probabil dinainte să fie întemeiată colonia de la Pompeii, vinul ajungea din Golful Neapole până în sudul Franței de azi. Așa rezultă, în mod clar, din prezența unui vas de transport care nu a ajuns la destinație, ci s-a scufundat în dreptul orașului Anthéor, nu departe de Cannes. Era încărcat cu amfore pline cu vin, ale căror dopuri de plută erau inscripționate, în scriere oscă (de unde și datarea naufragiului), cu un nume foarte rar: Lassius. Foarte puțini Lassii mai sunt cunoscuți din lumea romană, de altfel singurii fiind originari de la Pompeii și din apropiere, de la Surrentum (Sorrento de azi), printre care o preoteasă pompeiană a zeiței Ceres, pe nume Lassia; mormântul ei a fost descoperit în afara și în imediata apropiere a zidurilor cetății. Aproape cert, vinul din acele amfore provenea de la Pompeii sau din împrejurimi.

Alte încărcături au ajuns la destinație în siguranță. Printre ele, și amforele cu vin pompeian descărcate la Cartagina, în Africa de Nord. Unele dintre acestea erau inscripționate cu numele unui L. Eumachius. Indiferent dacă era chiar el producătorul vinului sau doar cel care confecționase amforele (ștampila putea indica ori una, ori alta), aproape sigur era tatăl unei alte preotese pompeiene, Eumachia, binecunoscută pentru a fi sponsorizat construirea uneia dintre clădirile publice importante din For, care acum îi poartă numele — Clădirea Eumachiei. Alte recipiente pentru vin pompeiene, unele inscripționate cu numele aceluiași Eumachius, au fost descoperite în Franța și Spania, ca și în alte părți ale Italiei. A fost găsită una chiar și la Stanmore, în comitatul Middlesex din zona Londrei de azi. Dar, până să tragem concluzia pripită că exista o piață activă pentru vinul pompeian în Britannia romană, să ne amintim că o singură *amphora* nu indică necesarmente o rută comercială majoră. În tot

cazul, aceste vase erau mult prea bine făcute și prea zdravene pentru a fi de unică folosință, așa că erau adesea refolosite de-a lungul anilor, dacă nu chiar al deceniilor. Amfora găsită la Stanmore se poate să fi fost produsă la Pompeii, dar nu neapărat și ceea ce conținea în momentul când a ajuns la Stanmore.

Un comerț bogat se desfășura și în sens invers. Dacă, în teorie, Pompeii își putea satisface integral necesitățile din produsele teritoriilor înconjurătoare, cu siguranță că nu opta pentru a face acest lucru — nu în ultimii săi ani, cel puțin. Vasele de ceramică pentru depozitarea vinului și a unei multitudini de alte alimente spun cu claritate povestea unor importuri făcute la o scară destul de largă. Multe dintre acestea proveneau din alte părți ale Italiei, nu foarte îndepărtate. Pompeienilor bogați, de exemplu, le plăcea vinul zis falern, un *premier cru** dintre cele devenite clasice în lumea romană, produs la circa 80 de kilometri spre nord față de oraș. Dar se făceau importuri și din ale locuri, mai îndepărtate. În Casa lui Menandru au fost descoperite în jur de șaptezeci de *amphorae* și alte recipiente, multe având încă inscripționate pe ele date despre ce conținuseră și de unde proveneau. Ce-i drept, erau și unele produse cât se poate de locale: câteva purtau ștampila lui Eumachius, alte câteva conținuseră vin de la Sorentum, iar altul, mult mai mic, miere locală. Dar unele veniseră încărcate cu ulei de măsline sau cu sos de pește din Spania, altele proveneau din Creta și cel puțin unul de la Rodos, care conținea, conform documentelor găsite, *passum*, o varietate specială de vin dulce, făcut din stafide, nu din struguri proaspeți. În linii mari, aceeași imagine se constituie și din depozitul de *amphorae*, unele pline, altele goale, din dărăpănata Casă a lui Amarantus. Fiind, probabil, un amestec de recipiente de mâna întâi, a doua și a treia, un mare număr dintre ele își aveau originile în Creta (treizeci, după toate aparențele pline, trebuie să fi fost un transport recent), câteva în Grecia și unul — specimen rar — în Gaza, oraș care, într-un contrast flagrant cu starea sa prezentă, avea să se numere printre cele mai cunoscute și mai profitabile centre de producere a vinului din Evul Mediu timpuriu.

Afacerile cu importuri nu se reduceau numai la ce conțineau amforele și celelalte vase, indiferent dacă era vorba despre vin, ulei de măsline sau *garum*. Am văzut că analiza microscopică a scos la lumină rămășițele unor ierburi și mirodenii exotice. Pentru alte soiuri de materiale, relativ

* Textual: „primă creștere, prim soi" (în limba franceză în original), vin de calitate superioară în clasificarea celor produse în regiunea Bordeaux din Franța.

indestructibile, cum ar fi sticlăria fantezistă egipteană și marmura colorată, este și mai ușor de stabilit proveniența. Vesela din ceramică obișnuită putea proveni foarte bine din afara zonei locale. Cert este că o ladă pentru conservare, care conținea în jur de nouăzeci de castroane galice noi și aproape patruzeci de lămpi de ceramică, a fost găsită intactă: probabil că sosise în oraș cu prea puțin timp înaintea erupției, pentru a mai fi apucat cineva s-o despacheteze. În acest caz, dacă arheologii au dreptate când spun că lămpile erau confecționate nu în Galia, ci în Italia de nord, trebuie să ne imaginăm că fusese implicat și un fel de intermediar în toată acțiunea de comerț, care împachetase un transport mixt.

În general vorbind, nu încape îndoială că, oriunde va fi fost amplasat și oricât de mic va fi fost în comparație cu marile centre comerciale de la Puteoli sau Roma, portul orașului Pompeii trebuie să fi fost unul înfloritor, deschis relațiilor internaționale.

Ocupațiile în Pompeii

Agricultura nu era o activitate rezervată strict zonei rurale din afara orașului. Estimările curente susțin că nici mai mult, nici mai puțin de zece procente din terenul aflat în incinta zidurilor se găsea în circuitul agricol. O parte din suprafețele respective era rezervată creșterii animalelor — o parte subestimată din totalul viețuitoarelor pompeiene, în mare măsură pentru că arheologii din generațiile mai vechi aveau tendința de a trece cu vederea oasele de animale. Dar nici măcar lor nu le-a scăpat prezența celor două schelete de vaci care se aflau în Casa Faunului când a survenit erupția; și vom avea ocazia să studiem o descoperire încă și mai dramatică, în continuarea capitolului de față. Existau și suprafețe cultivate — și nu puține. Am remarcat deja o „grădină de bucătărie" în Casa lui Iulius Polybius, care avea un smochin și alți câțiva pomi fructiferi (măslin, lămâi etc.). În alte cazuri, culturile intraurbane se făceau la o scară mult mai vastă, de nivel comercial.

Pe o porțiune de teren deschis de lângă Amfiteatru, despre care se credea mai demult că era fie locul de îngropăciune pentru gladiatorii morți, fie locul unde se organiza, ocazional, câte un târg de vite, o serie de excavații făcute cu grijă în anii 1960 au scos la iveală o vie foarte deasă (*v.* Figura 13), cu măslini și alți pomi fructiferi crescând printre plantele de viță-de-vie, plus alte posibile culturi de legume (cel puțin așa

s-a dedus din descoperirea unei singure boabe de linte carbonizate). Via propriu-zisă se întindea pe aproximativ o jumătate de hectar, iar vinul nu numai că se producea pe loc, în cantităţi de câteva mii de litri (aşa cum demonstrează teascul şi numeroasele recipiente *dolia* de mari dimensiuni), dar se şi vindea cu amănuntul într-o cârciumă la care accesul se făcea de pe *Via dell'Abbondanza* sau le era servit clienţilor care cinau la unul dintre două localuri (*triclinia*) în aer liber construite la periferia proprietăţii respective. Şi nu era doar această vie; mai existau multe alte vii,

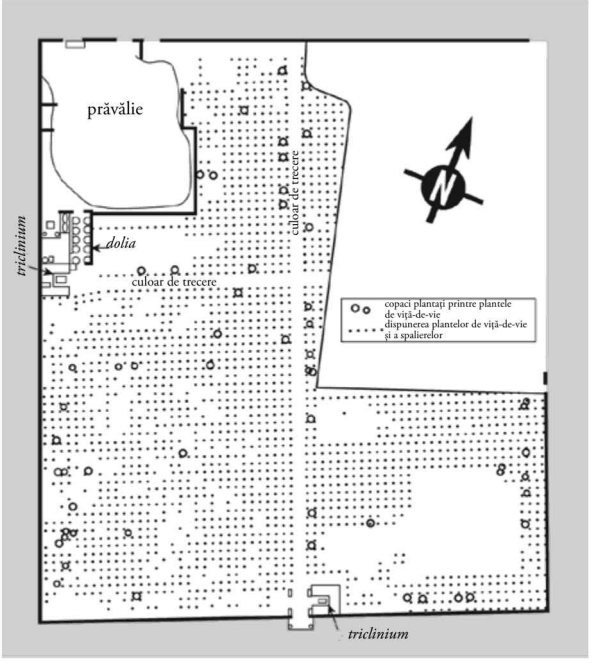


Figura 13 — Planul unei vii scoase la lumină. Asidue lucrări moderne de excavare au evidenţiat plantarea acestei vii comerciale (plus facilităţi pentru servirea cinei) în interiorul zidurilor oraşului. Era bine poziţionată pentru mai multe feluri de comerţ. La nord, se deschidea către *Via dell'Abbondanza*; la sud, era un amplasament convenabil pentru clienţii care veneau dinspre Amfiteatru.

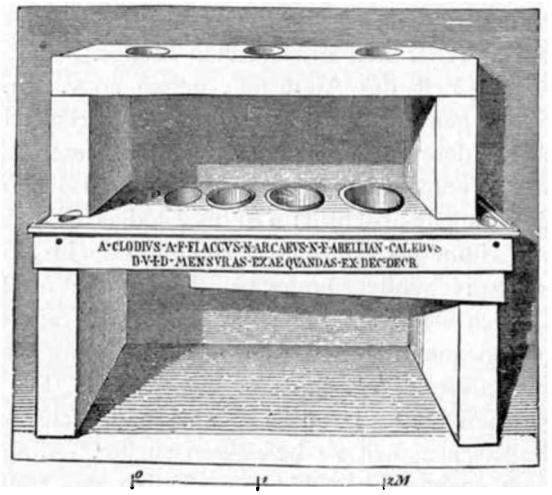
livezi, grădini de legume (probabil cultivate cu celebrele soiuri de varză şi ceapă), toate identificate după urmele din cavităţile rădăcinilor, după seminţele carbonizate, după grăunţele de polen şi după straturile şi sistemele de irigare elaborate. Într-o grădină, care avea o instalaţie de stropire complexă, pare-se că se cultivau flori în scop comercial — eventual, după cum s-a dedus din cantităţile mari de borcane şi flacoane de sticlă găsite în casa de alături, pentru producţia de parfumuri. Anumite lucrări foarte recente au găsit probe ale existenţei unor „pepiniere", care probabil că le furnizau cultivatorilor locali plantele erbacee trebuincioase.

De aceea, n-ar trebui să constituie o surpriză faptul că atât de multe piese de inventar agricol au fost găsite în casele din oraș: furci, sape, cazmale, greble și așa mai departe. Unele dintre acestea erau folosite, fără îndoială, de cei care locuiau în oraș, dar se duceau să muncească, în fiecare zi, pe câmpurile din afara zidurilor. Altele vor fi fost utilizate pe loturile de teren agricol din mediul urban.

Impresia generală rezultată dintr-o plimbare prin Pompeii nu era totuși cea a unei lumi în care oamenii se dedau grădinăritului sau altor preocupări pastorale. Tot orașul era o piață, în care se desfășura un comerț fremătător. Ce-i drept, pământul și cultivarea lui au rămas, aproape cert, baza cea mai semnificativă a bogăției de-a lungul întregii istorii pompeiene. Dar Pompeii nu a fost, așa cum au sugerat unele teorii moderne fanteziste, un echivalent din Antichitate al Florenței renascentiste, în care succesul economic era dat de industriile manufacturiere, iar puterea politică era sprijinită de breslele care controlau industriile respective și de trăgătorii de sfori financiare, care investeau în ele. Piuarii și lucrătorii textiliști din orașul antic nu constituiau nicidecum o forță motrice a puterii economice. Lucius Caecilius Iucundus, „bancherul" ale cărui afaceri le vom cerceta în curând, nu era vreun Cosimo de' Medici. Acestea fiind zise, trebuie precizat că Pompeii furniza o gamă întreagă de servicii, de la curățat de rufe până la confecționare de lămpi, și funcționa ca un centru de schimburi pentru o comunitate care număra, probabil, peste 30 000 de oameni, incluzându-i aici pe cei care locuiau „la țară".

Asta presupunea o infrastructură a vânzărilor și a cumpărărilor. Consiliul orășenesc avea grijă să reglementeze situația măsurilor și greutăților standard utilizate de comercianți. Etalonul oficial fusese deja instalat în For, în secolul II î.e.n., urmând standardele osce de măsură (v. Ilustrația 60). Acestea au fost ajustate la sfârșitul secolului I î.e.n., așa cum informează o inscripție postată pe respectivul eșafodaj, pentru ca standardele să se alinieze sistemului roman. O asemenea schimbare, indiferent de hotărârile consiliului, va fi fost la fel de neregulată, contestată și încărcată cu conotații politice cum a fost trecerea echivalentă din sistemul britanic, survenită la finele secolului trecut, de la unitățile de măsură imperiale (uncie, livră) la cele metrice (gram, kilogram).*

* Această schimbare în utilizarea unităților de măsură în Marea Britanie a fost decisă formal înainte de 1980, pe domenii, subdomenii, categorii de produse și cazuri speciale, dar utilizarea propriu-zisă a sistemului metric de către populație rămâne incompletă. În cele mai multe cazuri, sunt menționate și unitățile imperiale, și cele metrice, în paralel.



60. Escroci, păziți-vă. Un etalon de măsuri oficiale era instalat în For. Inițial, urma vechiul standard osc, dar, așa cum lămurește inscripția, ulterior a fost ajustat, pentru a se conforma standardelor introduse de romani în secolul I î.e.n.

Dar implicarea administrației locale în viața comercială a orașului mergea mai departe și mai în detaliu. Am văzut deja că edilii le atribuiau vânzătorilor ambulanți locuri anume în care să-și vândă mărfurile. Se poate ca și datele de târg să fi fost reglementate. Un *graffito* foarte dezordonat, de pe peretele din afară al unei prăvălii mari („Depuneri de *garum* de vânzare, cu borcanul"), enumeră un ciclu de șapte zile de târguri, bazat pe zilele săptămânii, asemănător cu ale noastre: „De ziua lui Saturn, la Pompeii și Nuceria; de ziua Soarelui, la Atella și Nola; de ziua Lunii, la Cumae… etc." Textul ar putea reflecta un calendar comercial regulat și sancționat oficial, mai degrabă decât un program cotidian sau săptămânal. Cel puțin așa l-au înțeles cei mai mulți arheologi, subliniind că un alt *graffito* pare să mute ziua de târg de la Cumae de ziua Soarelui și pe cea de la Pompeii — de ziua lui Mercur. Fie într-un caz, fie în celălalt, s-ar părea că avem aici o dovadă a unui anumit nivel de planificare oficială și de încercare de a coordona lucrurile.

E de presupus, de asemenea, că exista un control din partea consiliului orășenesc asupra clădirilor importante — municipale și comunitare. Identificarea lor s-a dovedit mai complicată decât s-ar putea crede. Cert este că întrebarea: „la ce foloseau, de fapt, multe dintre clădirile mari din jurul Forului?" constituie unul dintre cele mai profunde mistere ale arheologiei pompeiene, în ciuda multor afirmații excesiv de încrezătoare. Potrivit bănuielilor predilecte în acest moment, clădirea lungă și îngustă din colțul de nord-vest al Forului (din care

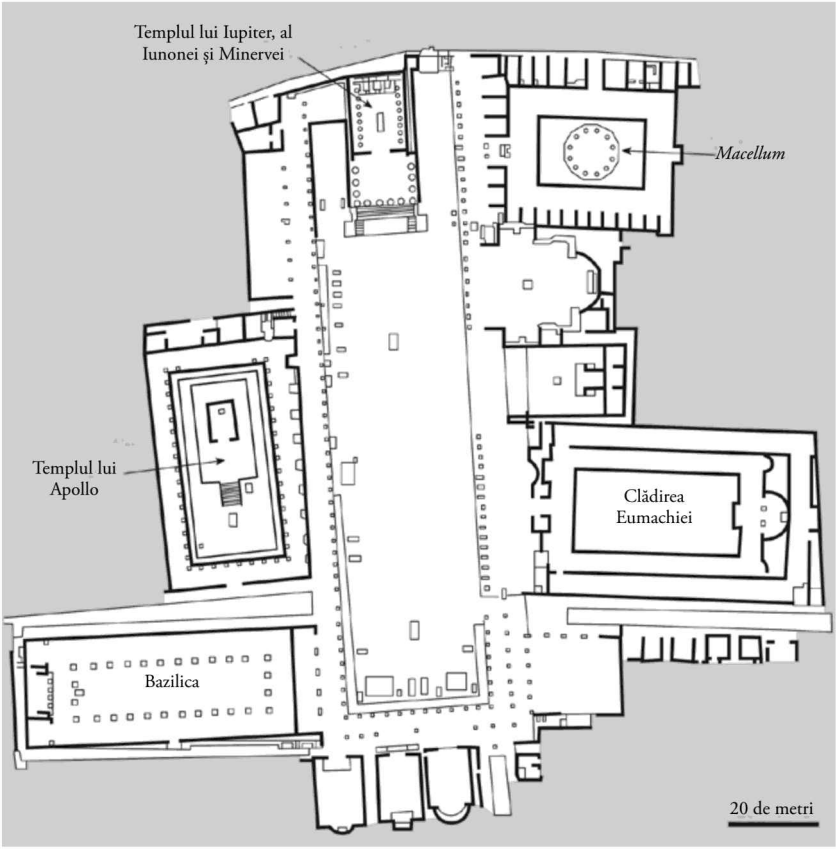


Figura 14 — Planul Forului. Era centrul civic al orașului Pompeii, dar titulatura și funcționalitatea multora dintre clădirile situate de jur-împrejurul pieței rămân incerte.

jumătate este o reconstrucție modernă, după războiul-fulger declanșat de Aliați în 1943) era un soi de piață, poate pentru cereale. De partea cealaltă, în colțul de nord-est, se înălța piața de carne și pește. Pentru cea dintâi, nu există nici urmă de dovadă care să susțină ipoteza avansată, poate cu excepția faptului că etalonul oficial de greutăți se afla în apropiere. Cea de-a doua s-ar putea să fie corectă. Dar asta numai în cazul în care sunt luați foarte în serios acei solzi de pește găsiți în zona centrală și dacă, dimpotrivă, sunt minimalizate elementele cu posibile implicații religioase și decorațiunile pictate, parcă prea elegante pentru o piață (*v.* Ilustrația 61). Unii arheologi au preferat să

vadă acolo un sanctuar sau templu — sau, precum William Gell, un sanctuar-plus-restaurant.

61. În secolul XIX, picturile din *macellum* se numărau printre cele mai admirate din întregul oraș. Această parte a decorațiunii avea darul să le capteze cu predilecție imaginația vizitatorilor, femeia fiind identificată cu o pictoriță care ține în mână o paletă de vopsele. În realitate, ea duce o tavă de ofrandă, așa cum se folosea la sacrificii.

Indiferent de natura implicării oficialităților în comerțul orășenesc, deosebit de frapantă este, pur și simplu, varietatea de manufacturi și magazine existente la Pompeii. E suficient să rătăcești pe străzile orașului pentru a localiza, cu ușurință, pietrele greoaie de moară și cuptoarele mari de pâine folosite de brutari sau cazanele și copăile folosite de piuari în munca lor de procesare a textilelor. Între timp, cabinetele Muzeului de Arheologie din Napoli gem de unelte și echipamente de tot felul, ale unei panoplii întregi de meșteșuguri, găsite în cursul excavațiilor: de la securi și fierăstraie de calibru mare, trecând prin balanțe și cântare, fire cu plumb și clești, până la instrumente foarte rafinate ale unor doctori (unele dintre ele, precum acel *speculum* ginecologic — *v.* Ilustrația 7 —, dovedindu-se nefiresc de moderne).

Uneori, acestea pot fi potrivite perfect cu însemnele păstrate ale unui atelier sau ale unei prăvălii. De exemplu, o pancartă făcută la repezeală, atașată odinioară de fațada unui atelier, pare să promoveze priceperea lui „Diogene constructorul" cu ajutorul unor imagini înfățișând uneltele acestuia (fir cu plumb, mistrie, daltă, ciocan de lemn) — plus un falus, adăugat așa, ca să fie, pentru noroc. Inscripții asemănătoare apar uneori pe morminte, celebrând meșteșugul celui decedat. Un anume Nicostratus Popidius, topograf, și-a lăsat inscripționate, pentru prosperitate uneltele muncii sale — rigle, jaloane și *groma*, sau crucea specifică folosită la

trasarea de linii drepte — pe monumentul comemorativ pe care l-a comandat pentru el însuși, pentru partenera lui și pentru copiii lor. Omul își câștigase existența într-una dintre cele mai tipice profesiuni romane: delimitarea loturilor de pământ, stabilirea hotarelor dintre proprietăți, consultarea în privința disputelor legate de pământ. Era tocmai genul de om care se va fi dovedit necesar atunci când s-a ivit în oraș agentul trimis de Vespasian, Titus Suedius Clemens, pentru a cerceta chestiunea terenului aparținând statului și luat în posesie ilegal de persoane particulare.

Picturile și sculpturile pot să dea viață acestor instrumente mute ale diverselor meserii — sau, cel puțin, să le înfățișeze în plină desfășurare. Am văzut deja o mulțime de tranzacții în desfășurare (de la pâine la încălțări) în picturile din For, cu imagini rupte din viață. O altă renumită serie de frize pictate miniatural, dintr-o cameră de distracții a Casei Vettiilor, înfățișează câțiva cupidoni fermecători (destul de *kitsch* pentru cei tentați să identifice în ei gustul parveniților), ocupați cu tot felul de activități manufacturiere. Unii fac vin, alții prelucrează țesături și creează parfumuri. Unii par să fie pricepuți la confecționarea de ghirlande (o altă utilizare comercială a florilor). Alții produc bijuterii și vase mari de bronz, în ceea ce pare să fie un atelier de prelucrare a metalelor (*v.* Planșa XX). Aceeași activitate este însuflețit descrisă pe o placă de marmură, care va fi fost cândva firma unei prăvălii, chiar dacă una ceva mai elegantă decât media. Pe ea sunt figurați prelucrători de bronz și de aramă aflați la lucru — sau, cel puțin, așa s-ar zice după etalarea de produse finite ale muncii lor, în fundal — și concentrați pe trei stadii ale procesului de producție (*v.* Ilustrația 62). În partea stângă, un bărbat cântărește materia primă, cu ajutorul unei balanțe mari (și nu se lasă distras de la ce face de copilul care stă în spatele său și cere să i se acorde atenție). În mijloc, unul dintre bărbați se pregătește să bată metalul cu barosul, pe nicovală, în timp ce altul ține piesa nemișcată, cu o pereche de clești. În dreapta, un al patrulea meseriaș aplică ultimele detalii pe un bol mare. Și nu poate fi o mai bună ilustrare a omniprezenței câinilor la Pompeii decât aceasta: cu toate că seamănă deconcertant de bine cu un ornitorinc, la felul cum este reprezentată aici, creatura cocoțată pe un raft, deasupra ultimului lucrător menționat, nu poate fi decât un câine de pază.

O mare cantitate de material scris, fie sub formă de *graffiti*, fie ca notițe și rememorări ceva mai formale, completează tabloul sau reamintește ocupațiile care nu au lăsat în urmă atâtea urme specifice. Dacă s-ar număra toate cele menționate în felul acesta (nemaipunând la socoteală

62. Această sculptură evocă elegant atmosfera din atelierul unui prelucrător de metale. Pe lângă oamenii aflați la lucru, scena este completată de un copil foarte mic și de un câine de pază. În spate, sunt etalate produsele finite.

meserii binecunoscute, precum cele de olar sau prelucrător de metale, care nu sunt menționate în mod explicit în scris), s-ar aduna cel puțin cincizeci de moduri diferite de a-ți câștiga existența la Pompeii: de la țesător la șlefuitor de geme, de la arhitect la patiser, de la bărbier până la o femeie pe nume Nigella, fostă sclavă, descrisă pe propriul ei mormânt drept o „porcăreasă publică" (*porcaria publica*). În afară de ea, nu sunt menționate prea multe femei, deși apar, uneori, în contexte dintre cele mai neașteptate. O anume Faustilla se ocupa cu ceea ce am putea numi cămătării mărunte. Trei *graffiti* s-au păstrat, în care clienții ei au notat cât îi datorau, cu ce dobândă (în linii mari, cam de 3% pe lună) și, în două dintre cazuri, ce-i lăsaseră în gaj: două mantale și o pereche de cercei.

Este mult mai dificil însă ca aceste ocupații să fie asociate cu dovezile fizice găsite în sit. La foarte puține tipuri de activități, cum ar fi producția de pâine sau prelucrarea țesăturilor, instalațiile permanente folosite permit adeseori ca identificarea sediului unei astfel de întreprinderi să fie făcută cu precizie. La cele mai multe unități comerciale mici, aliniate de-a lungul străzilor, fără mobilierul, furniturile și uneltele respective, se întâmplă foarte rar să existe suficient material specific păstrat pentru a ne ajuta pe

noi, cei de azi, să ne dăm seama cu certitudine ce se producea ori se vindea odinioară înăuntru. Un *graffito* („Tăbăcăria lui Xulmus") ne-a fost de ajutor pentru identificarea unui asemenea atelier, și o serie rațională de presupuneri ne-au îndrumat către un atelier de împletit rogojini și către un altul de confecționat încălțări. În orice caz, toate meseriile posibile puteau fi practicate în ceea ce astăzi par a fi case obișnuite. Casa devenită sediu al zugravilor o putem identifica numai datorită prezenței unui dulap plin cu vopsele. Și n-ar fi trebuit adăugate, într-un atriu oarecare, decât vreo două războaie de țesut și câteva sclave tinere, pentru a face din țesutul pentru necesități domestice o mică întreprindere comercială.

Acestea fiind zise, trebuie recunoscut că există și alte goluri ciudate în ceea ce știm despre acest subiect. Dacă este să judecăm după abundența de obiecte metalice găsite peste tot prin oraș, după imaginile de pe placa de marmură și după cele pictate din Casa Vettiilor, prelucrarea metalelor trebuie să fi fost o îndeletnicire predilectă în Pompeii. Totuși, rămân o serie întreagă de enigme. Știm prea puține despre cum își procurau acești oameni materiile prime. Iar deocamdată, cu excepția câtorva mici ateliere și prăvălii, identificate mai degrabă prezumtiv (dintre care una s-a dovedit a fi unicul exemplu cunoscut de oficiu al unui topograf păstrat din perioada antică), o singură fierărie de dimensiuni considerabile a fost descoperită dincolo de Poarta Vezuviului. Poate că, date fiind riscurile de incendiu, era o activitate desfășurată numai în afara orașului propriu-zis. Același lucru trebuie să fi fost valabil și în cazul industriei olăritului — pentru că numai două mici ateliere de olărit au fost găsite în interiorul zidurilor, dintre care unul era specializat în confecționarea de lămpi.

În continuarea capitolului de față, vom cerceta numai trei exemple de activități din viața comercială de la Pompeii, acolo unde e posibil să plasăm corect negoțul respectiv în locul unde era practicat — și, totodată, cu chipul celui care-l practica: un brutar, un bancher și un producător de *garum*.

Un brutar

Între Casa Zugravilor la Lucru și artera principală de circulație, care era *Via dell'Abbondanza*, se afla o brutărie mare, abia recent scoasă la lumină integral. Brutăriile se întâlneau des pe străzile din Pompeii. Se cunosc mai bine de treizeci de asemenea întreprinderi de panificație pe teritoriul orașului. Unele parcurgeau întregul proces de producție: măcinau

grâul, coceau pâinea și o vindeau. Altele, dată fiind absența instalațiilor de măcinat, produceau pâinile cu făină pregătită dinainte. Cu toate că au ieșit la iveală anumite aglomerări bizare de brutării (pe un singur drum, doar în partea nord-est față de For, existau șapte, pe o distanță de numai 100 de metri), acestea erau răspândite peste tot prin oraș, așa încât orice pompeian avea destul de aproape, în orice moment, o sursă de aprovizionare cu pâine. Pe lângă asta, oricând se găsea de vânzare pâine pe tarabe instalate provizoriu direct pe străzi și, fără îndoială, se livra la domiciliu cu catârul sau cu asinul (*v.* Ilustrațiile 25 și 64).

Brutăria de pe *Via dell'Abbondanza* combina măcinatul cu coptul pâinii și, posibil, și cu alte funcțiuni de interes (*v.* Figura 15). Era o construcție cu două niveluri, cu un balcon care se întindea pe o parte a fațadei de la strada mare. Lucru neobișnuit pentru Pompeii, părți considerabile din podeaua nivelului superior au fost descoperite și conservate așa cum au fost descoperite, prăbușite în camerele de mai jos — un triumf al conservării arheologice, e drept, dar care îi creează dificultăți oricărui

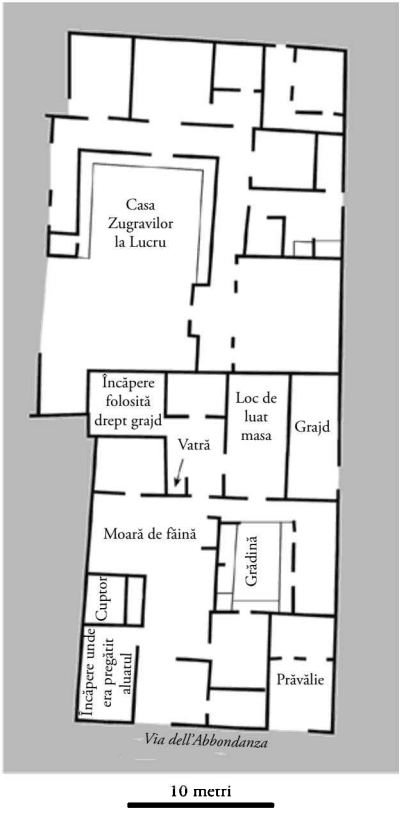


Figura 15 — Brutăria Îndrăgostiților Casti — o întreprindere cu specific de brutărie, dublată de o alta, specializată în furnizarea de mâncare. Asta, pentru că sufrageria (*triclinium*) este atât de mare, încât aproape sigur era folosită și de alți oameni, pe lângă brutar și familia lui. La vremea erupției, două încăperi din incintă erau folosite drept grajduri.

observator ocazional în a-și da seama de configurația și aspectul locului ca ansamblu. La colțul proprietății, se afla unul dintre multele sanctuare stradale sau de răspântie din oraș: un altar improvizat pe trotuar, cu o pictură înfățișând un sacrificiu religios, aplicată pe tencuiala peretelui exterior de deasupra lui.

Pe o ușă, se intra din strada mare direct în brutărie; pe cealaltă (de lângă altar) — într-o prăvălie de dimensiuni rezonabile, cu două încăperi. La nivelul de jos, acestea par să fie unități complet separate, dar amplasarea scărilor care duceau către nivelul de deasupra indică faptul că întreaga proprietate se conecta pe la etaj. Totul figura, probabil, sub numele unui singur proprietar, deși trebuie să ne imaginăm că în prăvălia de alături se vindea altceva, și nu pâine (pentru că, altfel, cu siguranță s-ar fi făcut o legătură directă între unitatea de vânzare detailistă și cea învecinată, unde se făcea pâine). Exista și o intrare într-un grajd, secundară, din aleea care se deschidea din *Via dell'Abbondanza*, între complex și Casa cea mare a lui Caius Iulius Polybius. Pe această alee, așa cum am văzut în Capitolul II, haznalele în care se colectau resturile provenite din latrine tocmai fuseseră golite și curățate când s-a produs erupția, astfel încât grămezile de mizerie au rămas acolo unde erau.

Intrând în brutărie pe ușa principală, treceai mai întâi printr-un vestibul spațios, din care una dintre mai multele scări de lemn existente urca spre camerele de la etaj. Având în vedere cele câteva *graffiti* de pe peretele din stânga, inscripții care constau aproape numai din numerale, aici se desfășura o parte a comerțului — verificarea livrărilor de pâine sau, poate, chiar vânzarea ei către clienți. Oricine intra putea, cu siguranță, să vadă și să audă cum se desfășura coptul pâinii, de vreme ce cuptorul principal — cam ca marele cuptor cu lemne în care se coace *pizza* în Italia modernă — se afla înăuntru, la numai câțiva metri distanță, (*v.* Ilustrația 63). În partea stângă, era o încăpere mare, unde era preparat aluatul. Fusese inserată în zid și o fereastră, ca să poată intra niște lumină de afară, cât să vadă cei care frământau aluatul în cazane mari de piatră sau îl modelau pe o masă de lemn (lemnul propriu-zis nu s-a păstrat, dar suporții de piatră care susțineau masa, da). Trebuie să fi fost o muncă într-o căldură sufocantă și într-un mediu înăbușitor. Dar se făcuseră anumite încercări de a-l mai însufleți cât de cât: pe unul dintre pereți trona o pictură care o înfățișa pe Venus goală, admirându-se într-o oglindă. E greu să nu te gândești la un afiș cu o femeie deocheată dintr-o fabrică modernă.

63. Cuptorul de pâine, de mari dimensiuni, din Brutăria Îndrăgostiților Caști. Relativ degradat, încă mai prezintă crăpăturile provocate de cutremurul din anul 62 e.n. și urmele zdruncinăturilor care au precedat, fără îndoială, erupția din 79 e.n.

Când aluatul era pregătit și modelat sub formă de pâini, lucrătorii îl treceau, printr-o ferestruică de la capătul încăperii, direct în zona din fața cuptorului. Câteodată, cel care le modelase își marca lucrarea. La Herculaneum, de pildă, au fost găsite mai multe pâini carbonizate pe care fuseseră ștanțate cuvintele: „Făcut de Celer, sclavul lui Quintus Granius Verus" — și, foarte probabil, majoritatea lucrătorilor din brutăria noastră erau și ei sclavi. De cealaltă parte a ferestruicii, pâinile erau încărcate pe tăvi, coapte, apoi stivuite, pentru a fi păstrate sau vândute.

Acest cuptor avusese parte și de zile mai bune. O crăpătură majoră în structura lui fusese cârpită și văruită pe deasupra, cu ceva timp înaintea erupției — crăpătură apărută, fără îndoială, după marele cutremur din anul 62 e.n. Dar alte crăpături apăruseră ulterior, probabil din cauza cutremurelor și a zgâlțâiturilor din zilele și săptămânile care au precedat erupția, drept care, peste tot în incinta proprietății, erau în curs lucrări de reparații. Cuptorul continua, probabil, să funcționeze, deși la o scară mai redusă. Din păcate, aici nu s-a făcut nicio descoperire dramatică, așa cum a fost cea de la o altă brutărie, făcută la mijlocul secolului XIX. Optzeci și unu de pâini au fost descoperite închise în cuptor, unde petrecuseră aproape două mii de ani. Erau de formă rotundă și împărțite în opt secțiuni, exact așa cum le vedem uneori în imaginile pictate (*v.* Ilustrația 64).

În partea din spate a încăperii principale, se găseau ustensilele de măcinat grâul și făcut făina. La origini, erau patru, ceea ce făcea din brutăria respectivă cea mai mare instalație de producere a pâinii din tot orașul. Morile pompeiene urmau același plan standardizat și erau construite dintr-o piatră extrasă din Italia de nord, de lângă orașul modern Orvieto (un exemplu

64. Un loc de vânzare a pâinii — sau, poate, unul în care se împărțea pâine gratis, grație generozității vreunui mahăr local. Această copie de secol XIX a picturii originale ne ajută să ne facem o idee despre cum trebuie să fi arătat mobilierul de lemn și armăturile acestuia, care se găseau în prăvălii sau pe tejghelele exterioare. În cele mai multe cazuri, nu s-au păstrat decât cuiele, foarte vizibile aici în scândurile și în plăcile tejghelei.

frapant de import specializat, în condițiile în care e de presupus că piatra locală ar fi făcut o treabă corespunzătoare, chiar dacă nu la fel de bună). Era un sistem simplu, în două părți (*v.* Ilustrația 65). Grâul era turnat în piatra de deasupra, goală pe dinăuntru, care era răsucită (folosindu-se drugi orizontali și mânere din lemn) peste blocul de piatră solid și fix de

dedesubt — astfel încât să zdrobească boabele de cereale, care se transformau în făină și cădeau în tava colectoare de mai jos. La vremea erupției însă, numai unul dintre utilajele de morărit din această brutărie funcționa cu ambele elemente intacte și la locurile lor. Una dintre piesele superioare de la celelalte mori fusese spartă, iar alte două erau folosite pentru a se ține în ele varul pentru lucrările de reparații și renovări aflate în desfășurare.

65. O moară de făină. Trebuie să fi fost dotată cu drugi de lemn, inserați în gaura pătrată, pentru ca piatra de moară să poată fi rotită de sclavi sau de catâri.

Cum erau răsucite aceste pietre de moară? De oameni sau de animale? E posibil ca și de unii, și de altele, dar, în acest caz particular, putem fi siguri că procesul de răsucire folosea forța catârilor, a asinilor sau a cailor de talie mai mică. Rămășițele a două dintre animalele respective au fost găsite în camera de frământare, unde trebuie să fi fost copleșite de dezastru în timp ce încercau să fugă. Grajdul în care erau ținute pare să fi fost chiar una dintre încăperile care se deschideau către zona de morărit — odinioară, fusese un spațiu mult mai impresionant, cu picturi murale adecvate, dar mai târziu fusese transformat în staul de animale, cu tot cu iesle. Dar acestea nu erau singurele animale din perimetrul proprietății respective. Alte cinci erau ținute în siguranță, într-un alt grajd, care dădea pe o alee lăturalnică. Atunci când au fost descoperite, cele cinci au fost identificate precis — prin metodele tradiționale de clasificare a oaselor — ca fiind patru asini și un catâr de vârste diferite, variind între patru și nouă ani. O analiză și mai recentă a resturilor de ADN ale animalelor a demonstrat însă că două dintre cele cinci erau fie cai, fie asini (prăsiți de o iapă și un măgar), iar celelalte trei erau catâri (masculi sau femele). Recunoașterea unor animale după atâtea secole se dovedește, în mod evident, mai dificilă decât și-ar putea imagina un amator.

Scheletele animalelor din al doilea grajd se află și astăzi exact acolo unde au fost găsite (*v.* Ilustrația 66); când această casă va fi deschisă, în sfârșit, publicului larg, ele vor oferi o imagine macabră. Dar ele ne-au oferit tot felul de indicii despre viața din brutăria respectivă și, într-un plan mai general, despre viața din Pompeii. În primul rând, este clar, ținând cont de numărul mare de animale descoperit, că restrângerea activității brutăriei nu era decât temporară. La urma urmelor, nimeni nu s-ar fi cramponat de toate cele șapte animale, cu cheltuielile aferente întreținerii lor, dacă intenția era de a reduce activitatea la volumul asigurat de o singură moară de grâu. Numărul sugerează, totodată, faptul că animalele erau folosite și la măcinarea grăunțelor, și la livrarea pâinilor, odată ieșite din cuptor. Și, dacă absența oricărui tip de vehicul de transport pe roți nu este explicată prin faptul că acesta fusese deja folosit de locatarii casei respective, în propria lor tentativă de a scăpa cu viață fugind din calea dezastrului, atunci înseamnă că animalele respective serveau la livrarea pâinilor încărcate în coșuri și panere, pe care le purtau pe spinare.

66. Această victimă a erupției ne reamintește cât de importante erau animalele în diversele forme de comerț ale orașului — făcând să funcționeze mașinăriile și livrând mărfuri. Probabil că aveau și o contribuție deloc neglijabilă la murdăria de pe străzi.

Mai mult decât atât, excavarea cu atenție a grajdului a produs cele dintâi dovezi solide despre condițiile de viață ale rezidenților cu patru picioare — mai degrabă decât ale celor cu două — din oraș. Podeaua era

dură, făcută dintr-un amestec de pietriș cu ciment. Niște lumină și aer intrau pe o fereastră care dădea spre alee. O iesle de lemn se întindea pe toată latura lungă a încăperii, și mai existase și o covată cu apă, cu toate că aceasta pare să se fi prăbușit încă dinaintea erupției. Poziția în care au fost găsite două dintre animale sugerează că erau priponite de iesle, deși una era sigur nepriponită — sau reușise să se dezlege —, fiindcă se pare că încerca să evadeze pe ușa care dădea spre aleea din spate. Meniul acestor animale consta în ovăz și mazăre furajeră, care erau stocate într-un spațiu de deasupra grajdului. Cu alte cuvinte, situația nu era foarte diferită de cea din prezent.

Dar această brutărie a mai oferit o surpriză. În principiu, celelalte camere ale ei sunt de dimensiuni și prezintă decorațiuni modeste, găzduindu-i, mai mult ca sigur, pe brutar, familia lui și sclavii, la parter și la etaj. Exista o grădină interioară de mici dimensiuni, care funcționa și ea ca un luminator, în ceea ce trebuie să fi constituit o atmosferă altfel destul de sumbră — și unde au fost găsite și rămășițele ușor mutilate ale unei muște romane antice (deși încă se mai dezbate cărei specii anume îi aparținea). Iar pe vatra din bucătărie au fost găsite și resturile unei ultime cine: o pasăre de un soi oarecare și o parte dintr-un mistreț sălbatic fuseseră abandonate în timp ce se frigeau. Dar adevărata surpriză a fost sufrageria supradimensionată și bogat decorată, având o fereastră mare, cu deschidere spre grădină. Deși scoasă din uz la vremea erupției (dovadă mormanul de var descoperit înăuntru), era zugrăvită cu o serie de panouri care alternau roșul și negrul, înfățișând, în centrul fiecăruia dintre cei trei pereți plini, câte o scenă în care se bea ori se benchetuia, și cuplurile stăteau pe jumătate întinse, îmbrățișate (*v.* Planșa X). În comparație cu anumite scene pompeiene de sex tumultuos, aceste imagini par niște ilustrări mai degrabă cuviincioase ale pasiunii, de unde și denumirea modernă dată locului care le găzduiește — Casa Îndrăgostiților Casti.

De ce un *triclinium* atât de mare în această brutărie modestă? Poate că era singura extravaganță a brutarului. Dar, mai degrabă, era o altă modalitate prin care făcea rost de bani. Deși nu era un restaurant în sensul modern al termenului, probabil că era un loc unde oamenii plăteau ca să mănânce — iar mâncarea fie se gătea în bucătăria de alături, fie se aducea din altă parte, gata pregătită. Împrejurimile nu erau tocmai încântătoare. Cine voia să mănânce acolo ajungea în acea sufragerie ori prin grajd, ori dând ocol cuptorului de pâine și morilor de măcinat grâul. Dar sala propriu-zisă era destul de elegant decorată și cu siguranță ar fi putut găzdui

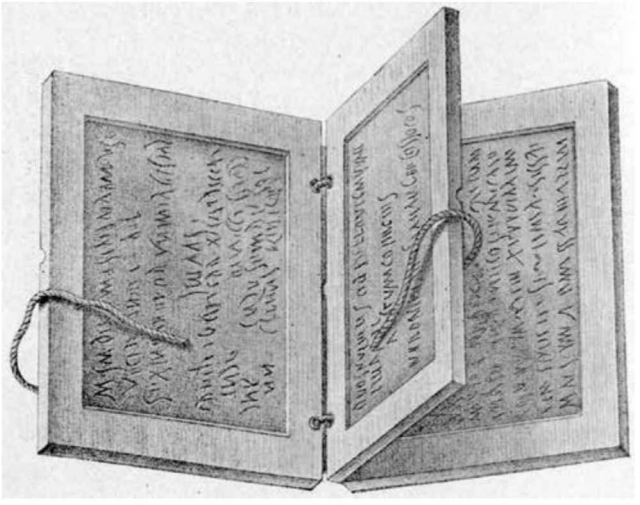
mai mulţi oameni decât puteau fi înghesuiţi fără probleme în spaţiile de locuit obişnuite ale săracilor. Probabil că nu era unicul aranjament similar din oraş. Într-o altă casă, o altă sufragerie, de asemenea supradimensionată, conţine o cantitate suspect de mare de *graffiti* prin care sunt proslăviţi piuarii. Să fi fost acela, cum au presupus unii arheologi, locul pe care-l închiriau piuarii pentru serile petrecute în oraş, în cadrul comunităţii lor?

Când nu se afla în plin proces de reparaţii, brutarul nostru producea pâine la o scară destul de mare şi-şi suplimenta veniturile oferind mese regulate. Cine era, nu putem şti. Putem, în schimb, să-i dăm un nume următorului întreprinzător pompeian asupra căruia ne vom apleca, un „bancher": Lucius Caecilius Iucundus.

Un bancher

Una dintre cele mai spectaculoase descoperiri din toată istoria excavaţiilor de la Pompeii datează din iulie 1875: 153 de documente care fuseseră stocate într-o ladă de lemn, la etajul superior al casei cunoscute astăzi drept Casa lui Caecilius Iucundus. În fiecare caz, textul principal fusese scrijelit pe stratul de ceară aplicat peste o tăbliţă de lemn, de dimensiuni aproximative 10 x 12 centimetri (adesea unite între ele în aşa fel încât să formeze un document cu trei file, având un rezumat scris, uneori, cu cerneală direct pe lemnul suprafeţelor exterioare). Ceara, se înţelege, a dispărut, dar textul a rămas lizibil, cel puţin în parte, pentru că instrumentul de metal — sau stilul — folosit pentru scris a străpuns stratul de ceară şi a scrijelit lemnul de dedesubt.

Toate documentele, cu excepţia unuia, consemnează tranzacţii financiare în care a fost implicat Lucius Caecilius Iucundus între anul 27 e.n. şi luna ianuarie a anului 62 e.n., exact înaintea cutremurului. Excepţia, textul cel mai vechi, datat în anul 15 e.n., îl implica pe un anume Lucius Caecilius Felix, probabil tatăl sau unchiul lui Iucundus. Cele mai multe documente se referă la licitaţii organizate de Iucundus: chitanţe în care vânzătorii bunurilor achiziţionate confirmă faptul că Iucundus a plătit suma datorată (adică banii adunaţi prin licitaţie, minus propriul său comision şi alte costuri). Şaisprezece documente se referă însă la diverse contracte încheiate între Iucundus şi consiliul orăşenesc. Astăzi, avem tendinţa de a-l numi „bancher" pe Iucundus, numai că sensul modern



67. Tăbliţele lui Iucundus erau, iniţial, fixate laolaltă sub forma unor pagini, cu scrisul pe ceară protejat de feţele exterioare. În felul acesta, erau destul de uşor de păstrat în siguranţă, ca un fel de registru de tranzacţii.

al termenului nu acoperă aproape deloc rolul jucat de acesta. El realiza o combinaţie tipic romană: conducea licitaţiile, mijlocea tranzacţiile şi împrumuta banii pentru încheierea lor. De fapt, aşa cum lămuresc tăbliţele, profita de pe urma celor două părţi ale licitaţiei, deopotrivă: nu numai că le lua comision vânzătorilor, dar le şi împrumuta bani cu dobândă cumpărătorilor, ajutându-i să-şi finanţeze achiziţiile.

Pentru istoria economiei pompeiene, aceste documente sunt o mină de aur. Ele ne îngăduie să aflăm chiar de la sursă despre afacerile de ordin financiar ale unui membru al elitei pompeiene — ce se vindea şi se cumpăra, când şi cu câţi bani. Apoi, cum erau certificate prin semnăturile a până la zece martori, documentele oferă cel mai cuprinzător cu putinţă registru de locuitori ai oraşului Pompeii. Totuşi, trebuie să formulăm şi un avertisment. Nu ştim de ce au fost păstrate aceste documente, ce procentaj reprezentau ele din totalul afacerilor tranzacţionate de Iucundus între anii 27 şi 62 e.n. sau de ce au fost selecţionate acestea pentru păstrare, şi nu altele. De ce a rămas, de exemplu, acel unic document referitor la Felix? Fusese el păstrat, pur şi simplu, din motive sentimentale, ca o amintire de la predecesorul lui Iucundus? De ce se aglomerează înregistrările licitaţiilor în anii 54-58 e.n., dacă licitatorul intrase în afaceri încă din anul 27 e.n.? Şi de ce se opresc în anul 62 e.n.? Să fi murit el în cutremur, aşa cum s-au întrebat anumiţi istorici moderni? Sau, poate, documentele mai recente fuseseră puse la păstrare într-un loc mai convenabil, în loc să fie depozitate în pod? Un lucru e cert: nu avem, pentru nicio perioadă specifică, o imagine completă a tuturor activităţilor lui

Iucundus. Avem doar o selecţie din cabinetul său de îndosariere, făcută ori la întâmplare, ori, poate, după nişte principii pe care nu le mai putem reconstitui.

Acestea fiind zise, e vorba despre un material cu un dar minunat al însufleţirii. Unicul document referitor la Caecilius Felix priveşte plata finală pentru un catâr, caz în care el a organizat licitaţia, adjudecarea făcându-se la preţul de 520 de sesterţi — şi este dovada-cheie a nivelului de preţ la care se vindeau animale din această specie la Pompeii. Aici, atât vânzătorul, cât şi cumpărătorul erau foşti sclavi, iar suma plătită de cumpărător nu a fost înmânată de Felix, ci de unul dintre sclavii săi. Totul a fost parafat şi datat după sistemul standardizat roman, prin care anul era precizat după cei doi consuli aflaţi în funcţie la Roma:

> „Suma de 520 sesterţi pentru un catâr vândut lui Marcus Pomponius Nico, anterior sclav al lui Marcus, bani pe care Marcus Cerrinius Euphrates afirmă că i-a primit în conformitate cu termenii contractului încheiat cu Lucius Caecilius Felix. Suma de bani menţionată, Marcus Cerrinius Euphrates, anterior sclav al lui Marcus, declară că a primit-o până la ultimul ban de la Philadelphus, sclavul lui Caecilius Felix (urmează sigiliul).
>
> Tranzacţionat la Pompeii, într-a cincea zi înaintea calendelor lui iunie [28 mai], consuli fiind Drusus Caesar şi Caius Norbanus Flaccus [15 e.n.]."

Registrele de licitaţii ale lui Iucundus nu specifică întotdeauna cu exactitate ce s-a vândut şi ce s-a cumpărat. În majoritatea cazurilor, se referă, pur şi simplu, la „licitaţia lui", după care urmează numele vânzătorului. Dar îl găsim, în două situaţii, implicat în vânzarea de sclavi. În decembrie 56 e.n., o femeie pe nume Umbricia Antiochis a primit 6 252 de sesterţi după ce şi-a vândut sclavul, pe care-l chema Trophimus. Sclavul acesta, în mod special, s-a dovedit a fi un bun foarte valoros, vândut pentru de mai bine de patru ori suma plătită pentru alt sclav, care costase cu puţin peste 1 500 de sesterţi, cu câţiva ani înainte. Dacă vedem în acest preţ cam de trei ori costul catârului menţionat mai devreme, ne amintim şi ne tulburăm de nivelul la care ajunsese tratarea drept mărfuri a fiinţelor umane, devenită esenţa sclaviei romane, indiferent de speranţele pe care le putea nutri un sclav roman că, la un moment dat, ar fi putut ajunge om liber. Iucundus mai e cunoscut şi pentru faptul că va fi vândut o anumită cantitate de lemn de merişor (o esenţă de lemn folosită

în mod curent pentru confecționarea de tăbliţe de scris — deşi nu şi pentru cele descoperite la el acasă, acestea fiind făcute din lemn de pin), pentru aproape 2 000 de sesterţi, şi alta de in, proprietatea unui anume „Ptolemeu, fiul lui Masyllus din Alexandria"; este un alt frumos exemplu de import de peste mări şi ţări şi de comerciant străin; preţul tranzacţiei, din păcate, nu ne-a parvenit.

În general, Iucundus nu opera nici cu foarte mari sume, dar nici la nivelul cel mai de jos al preţurilor. Suma cea mai mare acumulată la cea mai bănoasă dintre licitaţiile înregistrate şi organizate de el s-a ridicat la 38 079 de sesterţi. Oricare vor fi fost mărfurile vândute în această licitaţie (înregistrată, simplu, ca fiind „licitaţia lui Marcus Lucretius Lerus"), ele au valorat de peste cinci ori mai mult decât cifra de afaceri anuală prezumtivă a brutăriei asupra căreia ne-am aplecat ceva mai înainte, în acest capitol. Totuşi, în toată arhiva lăsată de el, numai trei plăţi depăşesc 20 000 de sesterţi, după cum tot numai trei coboară sub 1 000 de sesterţi. Media sumelor se situează în jurul a 4 500 de sesterţi. Comisionul lui Iucundus pare să fi variat. Pe două dintre tăbliţe, este menţionat ca fiind de 2%. În majoritatea cazurilor, putem doar ghici, din suma finală plătită vânzătorului, care va fi fost comisionul cel mai probabil — care urcă, uneori, până la nici mai mult, nici mai puţin de 7%. Depinde în întregime de cât de multe licitaţii organiza şi de valoarea bunurilor tranzacţionate dacă acest comision îi asigura lui Iucundus un trai îmbelşugat.

Doar că licitaţiile nu erau singura lui sursă de venit. Celălalt set de şaisprezece documente se referă la contractele lui cu administraţia municipală. După cum se obişnuia în lumea romană, colectarea impozitelor locale era subcontractată, şi la Pompeii, unor colectori locali (care obţineau, de bună seamă, un profit personal). Timp de o parte din cariera sa de om de afaceri, Iucundus a fost implicat în colectarea a cel puţin două impozite: o taxă de piaţă, probabil impusă deţinătorilor de tarabe stradale, şi o taxă pe păşunat, probabil impusă celor care utilizau păşunile aflate în proprietate publică. Printre documentele lui, s-au găsit mai multe chitanţe pentru acestea: 2 520 de sesterţi pe an pentru taxa de piaţă, 2 765 pentru taxa pe păşunat (plătită uneori în două rate). În plus, Iucundus închiria — sau e de presupus că lucra sau subînchiria — proprietăţi aflate în domeniul public. Una dintre ele era o fermă, cu o chirie anuală de 6 000 de sesterţi. Aceasta pare să fie fost la limita de sus a chiriei pe care şi-o putea permite — asta dacă disponibilul de lichidităţi, şi nu ineficienţa, constituia motivul pentru care plăţile lui rămâneau, câteodată,

în urmă. Cealaltă era o piuă (*fullonica*), pentru care trebuia să scoată din buzunar 1 652 de sesterți *per annum*.

Este frapant să vezi rolul economic îndeplinit de administrația locală, nu doar prin colectarea de taxe, ci și prin deținerea de proprietăți atât în oraș, cât și în zonele rurale din împrejurimi, care erau apoi închiriate pentru obținerea de profituri. O „fermă ancestrală", așa cum o descriu documentele, poate că nu e de natură să producă surprize. Dar rămâne un mister cum ajungea municipalitatea să dețină un atelier de prelucrare a textilelor. Un mister atât de adânc, încât anumiți istorici au formulat ipoteza că *fullonica*, termenul folosit aici, nu însemna propriu-zis „prelucrare de textile", ci „taxă pe prelucrarea de textile". Ar fi fost, cu alte cuvinte, vorba de o altă afacere de-a lui Iucundus de colectare a impozitelor, și nu o dovadă a diversificării afacerilor sale în domeniul textilelor și al curățătoriilor. Cine știe? Dar, indiferent de detaliile acestei afaceri sau ale altora (e greu de crezut că Iucundus era unicul chiriaș al municipalității), tăblițele ne ajută să ne facem o idee despre cum își organiza consiliul orășenesc afacerile. Ele arată că administrarea de zi cu zi a surselor de venit public ale orașului nu era în mâinile unei oficialități alese, din rândurile membrilor elitei urbane, ci într-ale unui sclav public — sau, așa cum îl numesc documentele uneori, în mod oficial, ale unui „sclav al coloniștilor din *colonia Veneria Cornelia*". Doi asemenea sclavi sunt menționați pe tăblițele lui Iucundus: primul se numea Secundus, care a primit ferma cu chirie în anul 53 e.n.; cel mai probabil, el a fost înlocuit de un anume Privatus, care a încasat ulterior toate plățile.

Vânzătorii, cumpărătorii, sclavii și oficialitățile, plus martorii (cei mai numeroși dintre toți) enumerați ne furnizează numele a circa 400 de locuitori ai orașului Pompeii de la mijlocul secolului I e.n. Aceștia merg de la sclavii publici până la Cnaeus Alleius Nigidius Maius, unul dintre membrii de frunte ai elitei politice locale și posesor al marii proprietăți de închiriat pe care am cercetat-o în Capitolul III — acesta din urmă apare ca martor într-unul dintre documentele licitațiilor lui Iucundus. Chiar și o privire fugară peste această arhivă scoate la iveală preocuparea față de statutul public, aflată în miezul relațiilor sociale și de afaceri peste tot în lumea romană. Când apar în documente, sclavii sunt numiți chiar așa, ca fiind sclavi, cu adăugarea numelor stăpânilor; la fel și foștii sclavi. Nu tot așa de bine definite sunt, la prima vedere, lungile enumerări de martori. Dar o analiză recentă și atentă a demonstrat, cu destulă certitudine, că numele martorilor erau enumerate, cu fiecare ocazie, în ordinea

prestigiului lor social. Pe lista în care-i apare numele, de exemplu, Nigidius Maius e menţionat primul. În alte două cazuri, aceste fine calibrări ale ierarhiei erau discutabile sau, cel puţin, au trebuit revizuite. Pe două liste, scribul şi-a bătut capul să şteargă (mai corect: să răzuiască) un nume şi să modifice ierarhizarea.

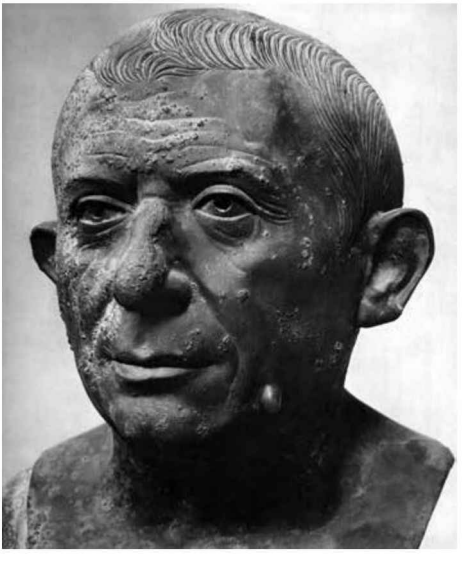
Oricum ar fi fost şi oricât accent ar fi fost pus pe rang, tăbliţele acestea indică la Pompeii o societate amestecată a vânzătorilor şi a cumpărătorilor, a celor care împrumutau cu ori se împrumutau de bani. Chiar dacă se aflau întotdeauna la coada listei, foştii sclavi figurau ca martori ai acelorași tranzacţii în care erau implicaţi şi membrii celor mai vechi şi mai de frunte familii din oraş. Femeile ies şi ele în evidenţă. Nu sunt menţionate femei care să fie martore, dar, dintre celelalte 115 nume care s-au păstrat pe tăbliţe, paisprezece sunt ale unor femei. Toate sunt vânzătoare la licitaţiile respective (una dintre ele îl vinde pe sclavul Trophimus). Sigur că nu reprezintă un procent semnificativ, dar tot arată faptul că femeile erau ceva mai „vizibile" în viaţa comercială a Imperiului Roman timpuriu decât vor să ne facă să credem unele evaluări moderne, mai sumbre, ale rolului şi statutului lor.

Ştim relativ puţine lucruri despre omul Caecilius Iucundus, cu excepţia celor ce rezultă din documentele propriu-zise. Presupunerea obişnuită este că se trăgea dintr-o familie de sclavi, cu toate că se născuse om liber. Nu ştim unde aveau loc licitaţiile pe care le organiza, nici dacă lucra dintr-un eventual „birou", separat de locuinţa lui. Casa respectivă totuşi ne mai poate spune câte ceva. Era mare şi bogat pictată — semnele cele mai clare ale faptului că Iucundus avea o afacere profitabilă. Decoraţiunile mai includeau o vânătoare masivă, pictată pe zidul grădinii, care de mult s-a decolorat în aşa măsură, încât a devenit de nerecunoscut; o pictură în care un cuplu face amor, aflată acum în Cabinetul Secret al Muzeului de Arheologie din Napoli, dar care odinioară se afla în colonada peristilului (o imagine emoţionantă sau mai degrabă vulgară, în funcţie de punctul de vedere al privitorului); un câine de pază atât de paşnic la înfăţişare, încât pare neplauzibil, redat în mozaic lângă uşa de la intrare; şi acele mult-evocate panouri cu basoreliefuri în marmură, care păreau să redea cutremurul din anul 62 e.n. (*v.* Ilustraţia 5).

De asemenea, se prea poate să avem şi un portret al său. În atriul casei, au fost găsiţi doi stâlpi de formă pătrată (ca nişte herme*), cum se folo-

* Herma este un tip de portret săpat în corpul de formă pătrată al stâlpului sau amplasat ca statuie în vârful acestuia, de obicei reprezentându-l pe zeul negoţului, Hermes, care se punea de-a lungul

seau în mod obișnuit în lumea romană pentru a susține capete-portret din marmură sau bronz. În cazul portretelor de bărbați, organele genitale se atașau pe la jumătatea stâlpului propriu-zis, rezultând un ansamblu cel puțin straniu. Pe unul dintre cei doi stâlpi, organele și capul de bronz au supraviețuit — e vorba despre un portret profund individualizat al unui bărbat cu părul cam rar și având un neg proeminent pe obrazul stâng (v. Ilustrația 68). Ambii stâlpi poartă exact aceeași inscripție: „Fostul sclav Felix a realizat [portretul] acesta pentru Lucius al nostru". Nu știm ce relație era între acest Felix și Lucius, nici între cei doi Lucii Caecilii — Felix și Iucundus — de pe tăblițe. Felix cel de pe hermă putea fi chiar bancherul sau vreun fost sclav al familiei sale lărgite, cu același nume. Lucius Caecilius Iucundus cel de pe tăbliță poate că nu avea nimic de-a face cu portretul de bronz. Și totuși, chiar dacă arheologii uneori insistă, bazându-se pe stilul portretului, că trebuie să fie dinaintea perioadei de mijloc a secolului I e.n., nu e deloc de neconceput ca personajul acesta, cu aerul său pragmatic, să fie nimeni altul decât licitatorul, mijlocitorul de afaceri și cămătarul nostru.



68. Găsit în Casa lui Caecilius Iucundus, acest portret de bronz l-ar putea reprezenta chiar pe bancher sau, poate — mai probabil —, pe unul dintre membrii familiei sale extinse ori vreun strămoș. Oricum ar fi, este o imagine plină de viață a unui pompeian de vârstă medie, cu tot cu negii de pe față.

Tăblițele lui Caecilius Iucundus nu sunt singurele însemnări de acest fel găsite în oraș. În 1950, în imediata apropiere a zidurilor cetății, dar dincolo de ele, a fost descoperită o altă arhivă de mari dimensiuni, cu

drumurilor, la răspântii și la intrarea unor locuințe grecești.

documente din secolul I e.n. Acestea detaliau tot felul de tranzacții legale și financiare din portul Puteoli — contracte, împrumuturi, creanțe, garanții —, legate cumva de o familie de „bancheri" din acea localitate, Sulpicii. Cum au ajuns tăbliţele respective în apropiere de Pompeii, la vreo patruzeci de kilometri depărtare de Puteoli, de partea cealaltă a golfului Neapole, putem, cel mult, să bănuim.

O descoperire deosebit de incitantă, făcută chiar la Pompeii, o reprezintă două tăbliţe cerate, care au fost puse la păstrare, împreună cu niște argintărie, în cuptorul unor terme. Acestea înregistrau împrumutul făcut de o femeie, Dicidia Margaris, către o alta, fostă sclavă, pe nume Poppaea Note. Drept garanţie pentru banii împrumutaţi, Poppaea Note a predat doi dintre propriii ei sclavi, „Simplex și Petrinus, sub orice nume se vor prezenta". Dacă nu restituia împrumutul până la data de 1 noiembrie anul următor, atunci Dicidia Margaris era îndrituită să vândă cei doi sclavi, pentru a-și recupera banii, „în ziua idelor lui [pe 13] decembrie... în Forul de la Pompeii, la lumina zilei". Erau stipulate condiții atent negociate, pentru cazul în care, din vânzarea celor doi sclavi, ar fi rezultat o sumă fie mai mare, fie mai mică decât cea datorată. Și aici este frapant să vezi un aranjament de afaceri între două femei (deși, în cazul de față, Dicidia Margaris e reprezentată de tutorele ei legal, un bărbat). Frapant este și să afli că niște sclavi erau făcuți pachet, dacă se poate spune astfel, și predați pe post de gajuri vii. Și mai curioasă e data documentului. Aranjamentul financiar data din anul 61 e.n., dar iată că tăbliţele erau considerate suficient de importante pentru a fi ascunse în vederea păstrării, alături de argintăria familiei, și după optsprezece ani. De ce? Să fi rămas în continuare nesoluționată vreo dispută cu privire la restituirea împrumutului sau la vânzarea sclavilor, și vreuna dintre cele două femei crezuse de cuviință să păstreze acordul scris?

În mod inevitabil, această situație ridică un semn de întrebare în legătură cu cât de întinsă și cât de intens folosită era știința de carte la Pompeii. E ușor de plecat de la premisa că orașul va fi fost profund alfabetizat, ba chiar culturalizat, de vreme ce peste 10 000 de texte scrise, majoritatea latinești, dar unele și în limba greacă sau oscă — și cel puțin unul în ebraică — au fost catalogate la Pompeii. Anunțuri electorale, *graffiti* și tot felul de înscrisuri — liste de prețuri, reclame care anunțau jocuri cu gladiatori, firme cu denumirile unor afaceri — acoperă pereții pompeieni. Dintre *graffiti*, o mare parte sunt de un soi foarte familiar, de la cereri de ajutor („Un urcior de bronz a dispărut din această prăvălie. Recompensă de 65 de

sesterți pentru oricine îl restituie") până la cocoșeli băiețești („Aici am futut o mulțime de fete"). Dar unele dintre ele creează o impresie mai durabilă. Găsim, de exemplu, peste cincizeci de citate sau adaptări din clasici binecunoscuți ai literaturii latine, inclusiv versuri de Virgiliu, Properțiu, Ovidiu, Lucrețiu și Seneca, plus o citare fugară din *Iliada* lui Homer, în grecește. Sunt și multe alte mostre poetice, fie compoziții originale de-ale vreunui versificator pompeian, fie reminiscențe ale unui repertoriu mai popular.

Studioșii moderni ai limbii latine, care au rămas mirați în fața genului bizar de poezie de dragoste romană, în care îndrăgostitul își imaginează că se află în fața ușii ferecate a iubitei sale și că-i adresează chiar ei, ușii, vorbe angoasate, se vor amuza descoperind un asemenea poem la Pompeii, scris chiar în pragul unei uși:

> „Oare voi putea vreodată să-mi încolăcesc brațele pe după gâtul tău
> și să depun sărutări pe buzele tale iubite..." etc.

Criticii au considerat că este un efort poetic destul de slab, vreo compilație, probabil, de versuri disparate, reproduse dintr-o memorie deficitară și recombinate într-un tot nu foarte satisfăcător. Mai mult decât atât, le-a venit greu să se hotărască dacă să ia în serios (ori ca pe-o nouă dovadă că era vorba de un rateu poetic) faptul că poemul pare să fi fost scris *de* o femeie *pentru* o altă femeie.

Moda recentă, printre istorici și arheologi, a fost aceea de a fi circumspecți la ideea că, oricât de tentant și de evocator s-ar dovedi, acest material demonstrează o știință de carte foarte răspândită și o sumă de aspirații culturale înalte la populația urbană din Pompeii. Fragmentele din marile lucrări ale literaturii fac, la prima vedere, o impresie puternică. Dar, dacă sunt privite mai îndeaproape, reiese imediat că au tendința suspectă de a se rezuma la începuturile de lucrări sau la cele mai cunoscute dictoane. De exemplu, douăzeci și șase dintre cele treizeci și șase de citate din *Eneida* lui Virgiliu sunt primele cuvinte fie din prima, fie dintr-a doua carte a poemului (și alte patru sunt primele cuvinte fie dintr-a șaptea, fie dintr-a opta carte). Impresia creată este, mai degrabă, cea a unei familiarități cu zicerile celebre, și nu o dovadă a unei serioase cunoașteri a literaturii. Capacitatea de a scrijeli pe ziduri: *Arma virumque cano...* („Armele cânt și pe bărbatul..." — *Eneida*, 1, 1) nu indică o profundă cunoaștere a textului lui Virgiliu mai mult decât indică versul „a fi sau a nu fi" o profundă cunoaștere a operei shakespeariene.

Au existat semne de întrebare și în legătură cu nivelul la care ajungea capacitatea de a citi și a scrie, pornind în jos pe scara socială de la nivelul elitelor. Ar fi convenabil să ne imaginăm că acele *graffiti* porcoase despre faptele de vitejie sexuală fuseseră inscripționate pe ziduri de membri mai săraci și mai puțin culturalizați ai societății pompeiene. Dar adevărul este că nu avem nici măcar un singur motiv de a presupune că, la eșaloanele de mai sus ale vieții sociale din oraș, nu-i trecea nimănui prin minte să se laude cu cine știe ce victorii sexuale (și, dacă asta înseamnă ceva, unul dintre citatele din *Eneida* a fost găsit pe zidurile unui bordel). S-a mai arătat, de asemenea, că multe dintre *graffiti* nici nu erau inscripții stradale, ci au fost găsite pe pereții interiori ai caselor — case bogate, nu glumă, și nu foarte sus pe acei pereți. Nu fuseseră scrise, așadar, de vreun trecător oarecare, ci de membri ai familiilor înstărite și, uneori (după cum indică înălțimea la care se aflau), poate chiar de copii.

Toate acestea se constituie în avertismente serioase de a nu ne lua după aparențe când vine vorba despre spoiala pompeiană în materie de culturalizare. Și totuși, nu e neapărat corectă afirmația, care se face destul de frecvent astăzi, că știința de carte nu ajunsese la prea mulți pompeieni, dincolo de membrii consiliului orășenesc, ai elitei masculine în general și de câțiva comercianți ori meșteșugari. Cheia problemei, aici, nu sunt inscripțiile de tip *graffiti*, chiar dacă par atât de ispititoare. Multe dintre ele, ce-i drept, vor fi fost scrijelite de tineri bogați. Nu rezidă nici în afișele cu mesaje electorale, pe care puțini oameni le vor fi citit sau chiar băgat în seamă. Cheia se află, mai degrabă, în genul de documente găsite în arhiva lui Caecilius Iucundus, în contractul de împrumut, păstrat cu atâta grijă, dintre Poppaea Note și Dicidia Margaris sau în etichetele de pe amforele cu vin, care înregistrau de unde provenea marfa și unde urma să fie livrată. Din toate acestea reiese clar că, pentru mulți oameni situați mult mai prejos pe scara socială în comparație cu locuitorii bogați ai orașului, cititul și scrisul trebuie să fi făcut parte integrantă din felul în care-și organizau viețile și din capacitatea lor de a-și îndeplini sarcinile și de a-și câștiga existența.

Producătorul de garum

După etichetele pictate cu vopsea pe recipientele de ceramică de diverse forme și mărimi, ca și după mozaicurile din atriul său, putem

reconstitui afacerea cu *garum* a lui Aulus Umbricius Scaurus și a familiei sale. Sosul de pește era o specialitate a bucătăriei romane și se putea folosi pe post de condiment pentru aproape orice mâncare. După cea mai bună, mai optimistă interpretare, probabil că era ceva similar cu sosurile moderne din Orientul Îndepărtat, produse din pește fermentat (*nuoc-mam*, din Vietnam, sau *nam-pla*, din Thailanda). Conform altor păreri, se poate să fi fost o fiertură cu adevărat puturoasă, din fructe de mare sărate, putrezite. Romanii par să fi împărtășit ambivalența noastră, a celor de azi, în privința produsului respectiv. Într-un pamflet, autorul satiric Marțial (sec. I e.n.) îl ia peste picior pe un anume Flaccus (destul de ironic nume), care izbutea să-și mențină erecția chiar și după ce iubita lui se îndopase cu șase porții de *garum*. În altă parte, același poet se referă, după toate aparențele serios, la una și aceeași substanță, numind-o „nobilă" sau „domnească". În general, există o mulțime de referiri antice la mirosul ei înțepător, care putea să placă sau nu.

Procesul de preparare presupunea ca bucăți de fructe de mare să fie sărate bine și lăsate să fermenteze la soare, într-un cazan, timp de câteva luni (în versiunea cușer, e de presupus că producătorul selecta cu atenție tipurile de fructe de mare pe care le punea la fermentat). Rezultau, așadar, o multitudine de varietăți ale sosului. Lichidul clar care se ridica la suprafață după fermentare era ceea ce se numește *garum*, cu toate că nu se poate ști prin ce anume diferea de substanța denumită cu celălalt termen, de asemenea folosit, *liquamen*. Pe fundul cazanului, rămâneau sedimente, sau depuneri, folosite și ele în bucătărie — așa-numitul *allec*. Un alt produs derivat era o saramură, zisă *muria*. Partea esențială a procesului de producție probabil că avea loc la Pompeii, de vreme ce Pliniu cel Tânăr afirma că orașul era binecunoscut pentru ce *garum* de calitate producea. Dar nu există urme ale instalațiilor necesare în oraș. E de presupus, prin urmare, că se făcea în ochiurile mari de apă sărată din afara zidurilor cetății, în apropierea coastelor. Prăvălia de *garum* din interiorul orașului se ocupa cu distribuția, nu cu producția acestuia. Sosul era depozitat vrac, în șase recipiente mari *dolia*, după care era decantat — pentru a fi vândut la tejghea, în prăvălie — în amfore și alte vase mai mici. În acele *dolia* s-au păstrat urme de *allec*, sub forma unor oase de anșoa.

Umbricius Scaurus și familia lui cu siguranță distribuiau — și probabil că și produceau — toată gama de sos de pește, varietățile fiind etichetate cu grijă. Acestea lăudau calitatea de vârf a produselor, hiperbolizând, ca în orice campanie publicitară: nu doar *liquaminis flos* (textual:

„floarea sosului de pește"), ci *liquaminis flos optimus* („floarea celui mai bun sos de pește"), sau chiar *liquaminis floris flos* („floarea-florilor de sos de pește"). De asemenea, punctau când conținutul recipientelor era vreo variantă de *garum* făcut din scrumbie pură, rețetă considerată cea mai bună și prețuită de cunoscători. Dar etichetele ne sugerează și structura negoțului, și conexiunile de afaceri pe care le avea această familie. Unele spun clar că marfa provenea „din manufactura lui Scaurus". Altele, de exemplu, se referă la „manufactura lui Aulus Umbricius Abascantus" ori la „manufactura lui Aulus Umbricius Agathopus", numele acestea sugerând că respectivii fuseseră sclavi de-ai lui Umbricius Scaurus, iar acum administrau ateliere sau alte prăvălii de *garum*, care încă mai depindeau de fostul lor stăpân. Alte etichete arată că Umbricii Scauri mai trăgeau și alte sfori — una implică faptul că importau *garum* și din Spania (cel mai mare producător de sos de pește din lumea romană) și-l revindeau la Pompeii.

Interesant la acest comerț cu *garum* este marja uriașă de profit pe care o genera. Majoritatea covârșitoare a atelierelor și prăvăliilor din Pompeii erau afaceri de mică anvergură și, pentru cele mai multe dintre ele, profiturile vor fi fost și ele comparabil de modeste, suficiente pentru a supraviețui și, eventual, pentru a pune câțiva bănuți deoparte. Sumele de bani găsite asupra cadavrelor sau lăsate în sertarul „casei de bani" confirmă această apreciere. Se întâmplă rar ca ele să depășească 1 000 de sesterți. Dar dimensiunile casei lui Umbricius Scaurus și cantitatea de produse ale sale care s-au păstrat sugerează faptul că era vorba despre o mică avere. Din câte putem spune, această familie nu era nici foarte activă, nici proeminentă în viața orașului Pompeii înaintea secolului I e.n. Pe la mijlocul primului secol, Aulus Umbricius Scaurus se îmbogățise producând și vânzând *garum*, iar fiul său cu același nume ajunsese la una dintre cele mai înalte funcții din guvernarea locală, fiind unul dintre cei doi *duoviri* anuali. Fiul a murit devreme, înaintea tatălui, și este comemorat pe un monument funerar de dincolo de Poarta Herculaneum:

> „În memoria lui Aulus Umbricius Scaurus, fiul lui Aulus, din tribul Menenilor*, *duumvir* cu puteri judiciare. Consiliul orășenesc a votat pentru atribuirea pământului acesta monumentului de față și a 2 000 de

* *Tribus Menenia*, denumirea unui vechi trib rural din organizarea socială și apoi electorală italo-romană.

sesterți pentru funeraliile sale și pentru ridicarea unei statui ecvestre în For. Tatăl Scaurus i-a ridicat acest monument fiului său."

Nu e chiar finanțarea generoasă care fusese aprobată, cam în aceeași perioadă, pentru funeraliile lui Marcus Obellius Firmus. Totuși, e vorba despre onoruri destul de mari, acordate unuia dintre cei mai de frunte bărbați ai orașului. Se cuvine să notăm însă că, dacă nu ne-ar fi parvenit alte dovezi ale activităților negustorești ale acestei familii, n-am fi ghicit în veci, având ca reper doar monumentul funerar, că Umbricii Scauri erau niște nou îmbogățiți care făcuseră avere din pește împuțit.

Iată unul dintre motivele pentru care se dovedește atât de dificil să identifici resorturile economiei romane și oamenii sau mecanismele care le puneau în mișcare.

CAPITOLUL VI

Cine conducea orașul?

Votați, votați, votați

Tânărul Aulus Umbricius Scaurus se descurcase în politica locală din Pompeii cât se putea de bine. Fusese ales de concetățenii săi pentru a-i servi, timp de un an, ca unul dintre *duoviri*, cei „doi bărbați" care întruchipau cele mai înalte oficialități ale orașului. Cu toate că piatra lui de mormânt nu menționează acest lucru, trebuie să fi fost ales, mai devreme, în cealaltă funcție anuală, cea de *aedilis* („edil"). Pentru că acea funcție de mai mică anvergură nu numai că-i înlesnea ocupantului ei pătrunderea cvasiautomată în consiliul orășenesc (*ordo* — „ordinul" decurionilor) pe viață, dar îi și îngăduia să candideze la cealaltă funcție, mai înaltă. Cu alte cuvinte, nimeni nu putea fi *duumvir* (forma corectă de singular a pluralului *duoviri*) fără să fi fost mai întâi edil. O singură funcție din oraș conferea și mai mult prestigiu decât aceea curentă de *duumvir*. La fiecare cinci ani, *duoviri* îndeplineau sarcina suplimentară de a-i înregistra pe noii membri ai consiliului și de a actualiza lista cetățenilor cetății, responsabilitate care se reflecta în titulatura specială *duoviri quinquennales*. Aceștia erau figurile cu adevărat importante ale orașului. Unul, pe care-l vom întâlni mai departe în capitolul de față, fusese *duumvir* de cinci ori, inclusiv, în două rânduri, *quinquennalis* („cincinal"). Oricât de mult ar fi cunoscut succesul, Umbricius Scaurus nu se ridicase la înălțimi atât de amețitoare.

Atmosfera tururilor anuale de alegeri desfășurate la Pompeii este viu ilustrată de afișele electorale, 2 500 la număr, vopsite cu negru sau roșu,

în litere clar lizibile. Asemenea inscripții acoperă pereții exteriori ai unora dintre case, suprapunându-se, anunțurile referitoare la fiecare campanie anuală fiind scrise peste cele din anul anterior. Deloc surprinzător, ele se aglomerau pe principalele artere de circulație din oraș, unde creșteau șansele să fie citite de cât mai mulți oameni. Dar se găseau și pe fațadele mormintelor și chiar, uneori, în interiorul proprietăților de mari dimensiuni — cum ar fi Casa lui Iulius Polybius, în care se afla un afiș electoral (suplimentar celui de pe zidul exterior), care solicita sprijin pentru Caius Iulius Polybius, ca să poată deveni *duumvir*.

Aceste anunțuri se conformau unui model destul de standardizat: dădeau numele candidatului și funcția pentru care candida, edil sau *duumvir* (sau, poate, dădeau numele a doi candidați care căzuseră la o înțelegere, probabil, să meargă în alegeri ca echipă). Adeseori, dar nu întotdeauna, erau menționați cei care îl susțineau și motivele pentru care îl (sau îi) sprijineau: „Vă rog, alegeți-l ca edil pe Popidius Secundus, un tânăr de nădejde" sau: „Africanus și Victor îndeamnă ca Marcus Cerrenius să fie ales edil" — acestea erau formulările tipice. Câteodată, anunțurile făceau apel direct la vreunul sau mai mulți votanți potențiali: „Vă rog să-l alegeți edil pe Lucius Popidius Ampliatus, fiul lui Lucius — e vorba despre voi, Trebius și Soterichus".

Din când în când, erau date și numele celor care scriseseră propriu-zis anunțurile, pentru că se pare că pictarea lor era o muncă de specialist. În total, suntem în posesia numelor a circa treizeci de asemenea propagandiști pricepuți, care-și ofereau serviciile, de bună seamă, pentru un anumit onorariu. Nu erau lucrători angajați permanent, bineînțeles. Unul dintre membrii unei echipe de scriitori de anunțuri electorale își dezvăluia munca de zi cu zi, care era de piuar („Mustius piuarul a făcut văruirea"). Acești oameni par să fi avut un fel de „circumscripție" locală a lor. Aemilius Celer, de exemplu, pe care l-am întâlnit pictând o reclamă pentru un spectacol cu gladiatori „de unul singur și la lumina lunii", a fost descoperit ca pictor de anunțuri electorale grupate într-o zonă de la nordul orașului, aproape de locuința lui (asta fiind concluzia trasă după un alt anunț, care suna așa: „Aemilius Celer locuiește aici"). Într-un alt mesaj, care îndemna la sprijinirea lui Lucius Statius Receptus pentru funcția de *duumvir*, același scriitor de anunțuri s-a semnat: „Aemilius Celer a scris asta, vecinul său", după care — din teama evidentă că vreo grupare de rivali i-ar fi putut strica opera cu vreo găleată de vopsea ori cu niște var nestins — a mai scris următorul avertisment: „Dacă ștergi

înscrisul acesta ca un ticălos, îți doresc să ți se întâmple ceva rău". Cum își alegeau toți acești oameni porțiunea de perete pe care să-și afișeze sloganurile, nu putem decât să ghicim. Dar trebuie să fi avut măcar acordul tacit al proprietarului clădirii cu pricina. În caz contrar, exista riscul ca toate acele litere atent pictate să fie acoperite cu vreun alt strat de vopsea nu mai târziu de a doua zi.

Oricât ar fi fost de clișeiste aceste anunțuri, ele dau totuși informații dintre cele mai variate despre viața politică de la Pompeii. Numele sprijinitorilor își pot spune, câteodată, propriile povești curioase. În unele cazuri, pare să fie vorba despre simple recomandări personale, chiar dacă erau făcute la îndemnul subtil al candidatului însuși. Câteva îl evocă pe Titus Suedius Clemens, omul împăratului Vespasian, care, la un moment dat, și-a folosit mandatul imperial cu care venise pentru a influența guvernarea locală municipală (sau pentru a se amesteca în ea). Respectivele anunțuri își proclamă într-adins candidatul ca fiind „susținut de Suedius Clemens". Altele pretind că vorbesc în numele unor grupări de cetățeni ai orașului. Piuarii, de exemplu, morarii, crescătorii de păsări, culegătorii de struguri, împletitorii de rogojini, vânzătorii de unguente, pescarii și adoratorii zeiței Isis — toți aceștia sunt identificați ca susținători ai unui candidat anume. Unele dintre aceste grupări sunt mai misterioase: cine sunt așa-numiții *Campanienses*, „campanienii", care-i fac galerie lui Marcus Epidius Sabinus, ca să devină edil? Dar acei *Salinienses*, „salinienii", care-l sprijină pe Marcus Cerrinius?

Avem ocazia de-a ne face o părere despre infrastructura sistemului de votare pompeian. Metoda romană obișnuită prin care se organizau alegerile era să fie împărțit electoratul total în subgrupe. În primă fază se vota în interiorul grupului, pentru a se înregistra opțiunea unică a acestuia, iar candidatul câștigător era cel care obținea sprijinul majorității grupurilor. Acest sistem este frecvent comparat — și criticat pentru complexitatea lui — cu sistemul mult mai simplu și mai transparent din străvechea democrație ateniană, unde se reuneau masele și se vota prin ridicarea mâinii; dar el este, în realitate, foarte asemănător cu sistemul electoral folosit în cele mai multe state moderne. După toate probabilitățile, acei *Campanienses* și *Salinienses*, alături de *Forenses* și *Urbulanenses*, descoperiți în alte anunțuri electorale, se refereau la patru grupări de votanți, localizate în diferite districte ale orașului, posibil denumite după diferitele porți cu care se învecinau (am văzut deja, mai sus, că poarta pe care noi o numim astăzi Herculaneum era *Porta Salis* — ori *Saliensis* — pentru

vechii locuitori ai orașului; iar *Porta din Sarno* de astăzi era vechea *Porta Urbulanensis*). Probabil că și în zonele rurale adiacente existau districte electorale.

Trebuie să ni-i închipuim pe cetățenii locali prezentându-se în For, în ziua alegerilor, împărțindu-se pe districte electorale, dând votul districtului lor și aclamându-i apoi pe candidații câștigători, care obțineau de obicei voturile celor mai multe districte. Nu e foarte clar cum votau, dar aproape sigur printr-o formă oarecare de vot secret. O sugestie recentă, ingenioasă, este aceea că sistemele de închidere a pieței, care se mai văd și astăzi la intrările Forului, aveau drept principal scop să-i țină la distanță pe cei necalificați să voteze în zilele de alegeri.

Toți acei votanți erau bărbați. Lăsând la o parte câte o monarhie sau două, care produceau câte o regină ici și colo, nu a existat cetate sau oraș-stat în lumea greco-romană care să le confere femeilor vreo putere politică formalizată. Nicăieri femeile nu aveau drept de vot. Dar unul dintre faptele surprinzătoare relevate de afișele electorale descoperite la Pompeii este că mai bine de cincizeci dintre ele numeau câte o femeie sau vreo grupare de femei ca fiind susținătoare ale candidaților. Acest lucru dovedește, oare, un interes activ al femeilor într-un proces politic de la care ele însele erau excluse? În unele cazuri, da — chiar dacă la mijloc nu era întotdeauna o implicare politică precisă. De exemplu, Taedia Secunda, care a susținut cu numele ei încercarea lui Lucius Popidius Secundus de accedere la funcția de edil, era, de fapt, bunica respectivului candidat, așa cum afirmă explicit anunțul electoral. În multe alte situații, loialitățile de familie sau personale trebuie să fi constituit motivele pentru care acele femei își ofereau sprijinul. Chiar și așa, simplul fapt că ele considerau că se cuvenea să-și proclame sprijinul nu face decât să indice *vizibilitatea* femeilor în viața publică de la Pompeii.

Dar, uneori, poate că aceste sloganuri spuneau mai multe decât s-ar fi zis la prima vedere. Numele mai multor femei au fost descoperite pe zidul exterior al unui local de pe *Via dell'Abbondanza*: Asellina, Aegle, Zmyrina și Maria își ofereau sprijinul diferiților candidați. Se poate bănui că erau numele femeilor care lucrau în acea cârciumă (două dintre prenume, Aegle și Zmyrina, erau evident grecești la origine, ceea ce poate sugera că erau sclave). Poate că aveau chiar candidații lor preferați și-i tocmiseră pe scriitorii de anunțuri să le facă publice respectivele opțiuni. Sau poate că aici e vorba despre vreo glumă ori despre o mostră de propagandă negativă: vreun producător de satire de la colțul străzii sau vreun

oponent politic afișase genul obișnuit de anunțuri electorale, numai că trecuse numele chelneriţelor din cârciumă acolo unde s-ar fi cuvenit să fie numele sprijinitorilor.

Oricine vor fi fost autorii acelor anunțuri, Caius Iulius Polybius și prietenii săi cu siguranţă n-au fost mulţumiţi. Pentru că în anunțul în care Zmyrina își declara sprijinul pentru „C.I.P." (Iulius Polybius era un ins atât de cunoscut, încât numele său putea fi menţionat doar cu iniţialele), cineva s-a întors mai târziu și a provocat exact acel tip de stricăciune la care se gândea Aemilius Celer când îl amenința pe cel care i-ar fi măscărit lucrarea că urma „să i se întâmple ceva rău". Cel puţin în parte, numele Zmyrina fiind acoperit cu un strat de var, celelalte fiind lăsate lizibile, ca și cum candidatul zelos ar fi avut grijă să îndepărteze doar acea referire periculoasă la un sprijin nepotrivit.

Afișarea unui asemenea sprijin nepotrivit pare să fi fost, de fapt, metoda prin care se făcea propagandă negativă în alegerile pompeiene — și nu erau puține cazuri. Niciunul dintre afișele găsite până acum nu enumera nereușitele unui candidat anume, nici nu căuta să descurajeze alegătorii să-și dea voturile respectivului candidat. În schimb, au fost găsiţi sprijinitori dintre cei mai curioși. S-ar putea ca mesajul prin care „băutorii întârziaţi" îl sprijineau pe Marcus Cerrinius Vatia în campania sa de accedere la funcţia de edil să fi fost o zeflemea cordială — un anunţ comandat, poate, după vreuna dintre băutele lor nocturne. Dar e greu de imaginat că sprijinul „hoţilor de buzunare", al „sclavilor fugari" sau al „puturoșilor" voia să mai însemne și altceva decât o încurajare de a vota contra.

Ce motive invocă sprijinitorii pentru faptul că votează în favoarea unui candidat anume? Chiar dacă sunt menţionate, acestea sună la fel de șablonard ca și anunțurile propriu-zise. Cuvântul predilect, care se ivește iar și iar, este *dignus*, adică „merituos", „potrivit pentru funcţie". Termen încărcat de semnificaţie în limba latină, *dignus* poartă cu sine importante conotaţii de stimă și onoare publică (Iuliu Cezar, de exemplu, a traversat Rubiconul, în anul 49 î.e.n., și s-a lansat într-un război civil împotriva rivalului său, Pompei, ca să-și apere propria *dignitas*). Dar sunt foarte puţine detalii în aceste afișe electorale, abia câte o aluzie, foarte rar, la vreo acţiune care ar fi putut să aducă sau să justifice o asemenea importantă stimă sau pentru care un edil sau *duumvir* putea fi considerat o viitoare oficialitate de succes. Un *graffito* — după toate aparenţele de altă natură decât electorală, deși a dispărut de mult — îl preţuia pe Marcus Casellius Marcellus ca „un bun edil și un minunat organizator de jocuri". Cele

câteva tentative de a invoca și motivele concrete ale sprijinului electoral se rezumă, aproape întru totul, la formule de genul: „aduce pâine bună" (ceea ce se poate referi ori la calităţile lui Caius Iulius Polybius ca patron de brutărie ori la vreun plan oarecare de a împărţi pâine pe gratis) și „nu va împrăștia banii cetăţii" (o aluzie ori la prudenţa lui Bruttius Balbus în manevrarea finanţelor locale, ori — mai curând — la disponibilitatea lui de a-și arăta mărinimia faţă de interesul public, din banii proprii).

Se prea poate, desigur, ca dezbateri de tot felul despre politica și politicile orașului să fi fost purtate în rândurile alegătorilor — la cină, în For, în cârciumi —, dar să nu fi lăsat nici un semn în formulările standardizate din aceste afișe. Va fi existat, la Pompeii, o cultură politică intensă. Dar e la fel de plauzibil ca, pentru bărbaţii din oraș, ca și pentru femei, legăturile de familie, loialităţile personale și prieteniile să fi fost criteriile cele mai importante după care se alegea un candidat sau altul. Taedia Secunda și-a declarat singură fără echivoc relaţia specială de familie cu candidatul, dar unii sprijinitori se identificau, pur și simplu, drept „clientul" sau „vecinul" candidatului respectiv. Și aceasta e tot „politică", dar condimentată cu totul diferit. Sigur că rolul anunţurilor electorale era mai mult declarativ decât persuasiv. Altfel spus, menirea lor era să demonstreze sprijinul, și nu să încerce să le schimbe alegătorilor intenţiile prin argumente, un proces care — pe baza premisei rezonabile că, într-adevăr, Caius Iulius Polybius locuia în casa care i-a fost atribuită — ajunge la încununarea logică a susţinerii unui candidat înăuntrul propriei case.

Nu s-a descoperit, deocamdată, niciun afiș care să susţină alegerea lui Aulus Umbricius Scaurus cel tânăr, nici ca edil, nici ca *duumvir*. Nici nu e foarte surprinzător acest lucru, pentru că el și-a îndeplinit funcţia cu două decenii bune înaintea erupţiei, dacă nu chiar înaintea cutremurului din anul 62 e.n. E drept că există anumite anunţuri electorale care datează din perioade mai timpurii ale istoriei orașului. Câteva sunt chiar dinaintea întemeierii formale a coloniei, în anul 80 î.e.n., și cel puţin zece sunt scrise în limba oscă. Dar majoritatea covârșitoare, așa cum e de presupus, datează din ultimii ani de existenţă ai orașului și sunt ulterioare pagubelor provocate de cutremur și redecorărilor impuse de acestea. Din perioada respectivă, mai mulţi candidaţi apar într-o sută și mai bine de anunţuri diferite. Simpla densitate a probelor i-a încurajat pe istorici să încerce să tragă mult mai multe concluzii în legătură cu politica pompeiană decât pot fi extrase din formulările propriu-zise.

Unele dintre cele mai complexe cercetări au căutat să identifice, mai întâi, o relativă ordine a campaniilor electorale reprezentate — iar apoi, în măsura posibilităţilor, să stabilească o cronologie completă a scrutinelor pompeiene din ultimii zece ani de existenţă a oraşului. Cine a candidat la ce funcţie, în ce an? Metoda care stă la baza unei asemenea întreprinderi se constituie, efectiv, într-o „arheologie" a suprafeţei pictate a pereţilor şi este ajutată de faptul că anunţurile cu caracter electoral nu erau şterse, nici înlăturate după ce se termina o campanie electorală, ci acoperite pur şi simplu, în anul următor, cu noile anunţuri, pentru noii candidaţi. Dacă porneşti de la stratul de vopsea de la suprafaţă, vei descoperi că anunţurile electorale care vizau anumiţi candidaţi au supravieţuit în număr foarte mare şi parcă nici n-au fost acoperite cu vopsea pentru a le face loc altora. Este logic să presupunem că aceia erau candidaţii pentru funcţiile de la ultimele alegeri, desfăşurate chiar în anul 79 e.n. (probabil primăvara, ca să-şi preia funcţiile în iulie). Dacă este aşa, candidaţii la postul de edil pentru anul din urmă al existenţei oraşului au fost Marcus Sabellius Modestus, care candida, pare-se, împreună cu Cnaeus Helvius Sabinus, împotriva lui Lucius Popidius Secundus şi a lui Caius Cuspius Pansa. Candidaţii la funcţia de *duumvir* vor fi fost, după acelaşi raţionament, Caius Gavius Rufus şi Marcus Holconius Priscus.

Îndepărtând apoi, unul câte unul, straturile de vopsea, următoarea sarcină este să se stabilească ordinea în care au fost zugrăvite — şi, implicit, cronologia acestora. Procedând astfel, teoretic ar trebui să poată fi stabilită o cronologie a candidaţilor. Această operaţiune se dovedeşte mult mai anevoioasă decât simpla identificare a ultimilor candidaţi. De vreme ce pereţii se degradează, iar culorile aplicate se estompează, nu este întotdeauna uşor de stabilit cu precizie conexiunile dintre diversele anunţuri, ca să nu mai vorbim despre faptul că este într-adevăr complicat să coordonezi dovezile colectate din părţi diferite ale oraşului. Nu există nici măcar o listă de candidaţi, nici măcar pentru anii 70 e.n., care să fi convins pe toată lumea. Totuşi, un lucru face obiectul consensului: că erau mult mai numeroşi candidaţii pentru funcţia de edil decât cei care doreau să ajungă *duumvir*. Ba chiar, după una dintre listele reconstituite, în niciun an dintre 71 şi 79 e.n. nu au existat mai mult de doi candidaţi pentru funcţia de *duumvir* — cu alte cuvinte, locul şi candidatul.

Dacă aşa stăteau lucrurile — şi cu certitudine în anumiţi ani aceasta era situaţia —, scopul tuturor anunţurilor electorale nu putea fi acela de a-i convinge pe votanţi să-şi dea voturile unui candidat, şi nu altuia.

La prima vedere, se creează și o impresie îndoielnică despre democrația pompeiană, în sensul că, deși aparențele erau ale unei culturi democratice însuflețite, alegătorilor nu li se ofereau deloc opțiuni pentru alegerea reprezentanților în cele mai importante funcții. Reflectând însă mai bine, ne dăm seama că realitatea era, mai degrabă, diferită. Asta pentru că, la Pompeii, ca și în orice alt oraș roman, regula stipula că nimeni nu putea fi ales *duumvir* dacă nu fusese mai întâi edil și, de vreme ce numai doi edili erau aleși în fiecare an, concurența pentru accederea în funcția mai înaltă urma să fie, prin definiție, cvasiinexistentă.

Uneori, în schimb, era o concurență dură pentru accederea la funcția de edil: Cnaeus Helvius Sabinus, un candidat din anul 79 e.n., avusese cel puțin o tentativă anterioară eșuată de a fi ales, din ce ne putem da seama din reconstituirea unor anunțuri electorale mai vechi. Trebuie să fi existat concurență pentru a accede la funcția de *duumvir* doar dacă mai mult de doi dintre candidații eligibili doreau să dețină postul în același an — poate pentru că doreau cu tot dinadinsul să fie aleși în funcția mai prestigioasă de *duumvir quinquennalis* ori voiau să fie *duumvir* mai mult de un an. De fapt, cu excepția cazului în care orice fost edil era eligibil pentru a deveni *duumvir* (și măcar câțiva mureau în anii dintre cele două funcții, se mutau sau renunțau la ideea de funcție publică), atunci unii dintre acei bărbați nu aveau cum să nu ajungă *duumviri* de mai multe ori, fie și numai pentru a umple locurile disponibile. Cu alte cuvinte, magistrala competitivă către funcțiile publice și preeminență, la Pompeii, o constituia postul de edil.

Elementul crucial însă, care nu trebuie neglijat în cazul vieții politice din Pompeii este că numărul alegătorilor era mic. Să presupunem că revenim la estimările pe care le-am avansat în capitolul anterior în ceea ce privește populația locală: 12 000 de oameni în oraș, 24 000 în regiunea rurală înconjurătoare. Dacă urmăm o regulă empirică, folosită în mod curent în asemenea calcule, putem pleca de la premisa că aproximativ jumătate dintre aceste suflete vor fi fost sclavi. Iar din jumătatea rămasă, mai mult de jumătate vor fi fost femei și copii, care nu aveau drept de vot. Asta înseamnă că, în orașul propriu-zis, electoratul s-ar fi ridicat la circa 2 500 de votanți, iar în împrejurimile rurale, ca să avansăm o cifră rotundă, la 5 000. Cu alte cuvinte, numărul rezidenților votanți din Pompeii ar fi fost cam la nivelul numărului elevilor înscriși la o școală publică mai mare din Marea Britanie sau la un liceu din SUA. Totalul cumulat, incluzându-i și pe rezidenții din zonele rurale adiacente, nu s-ar

fi ridicat nici măcar la jumătatea numărului studenţilor dintr-un campus universitar britanic de dimensiuni medii.

Aceste comparaţii oferă o perspectivă utilă în privinţa proporţiilor. S-a vorbit mult, în analizele recente ale alegerilor pompeiene, despre rolul „agenţilor electorali" sau al diferitelor metode prin care se „organiza sprijinul", plus că eu însămi, de mai multe ori, am introdus în discuţie noţiunile de „propagandişti" şi „campanie" electorală. Dar toate acestea ţin de o terminologie care sugerează un proces de amploare mai mare şi mult mai sistematic organizat. Desigur, tot felul de controverse ideologice vor fi divizat populaţia de la Pompeii, mai cu seamă în perioada în care oraşului i-au fost impuşi coloniştii, după Războiul Social — şi avem dovezi ale unor diverse tensiuni interne. Dar e greu să nu ajungi la concluzia foarte plauzibilă (aşa cum sugerează chiar anunţurile cu mesaje electorale) că, în ultimii ani de existenţă a oraşului, majoritatea sesiunilor de alegeri se desfăşurau ca nişte prelungiri ale relaţiilor de familie, de prietenie şi, în general, personale. Se pune adeseori întrebarea cum anume era verificată participarea la scrutin într-o comunitate precum Pompeii, unde nu sunt semne c-ar fi existat vreo metodă oficială de verificare a identităţii sau a dreptului de a vota. De exemplu, cum puteau fi opriţi sclavii sau străinii să se prezinte la urne şi să uzurpe drepturile politice? Răspunsul e foarte simplu: până când se adunau în For cei câteva mii de votanţi, erau conduşi printre bariere şi împărţiţi pe diversele lor districte electorale, orice intrus va fi fost foarte uşor depistat. Oamenii aceia se cunoşteau între ei — era o comunitate restrânsă.

Poverile funcţiei?

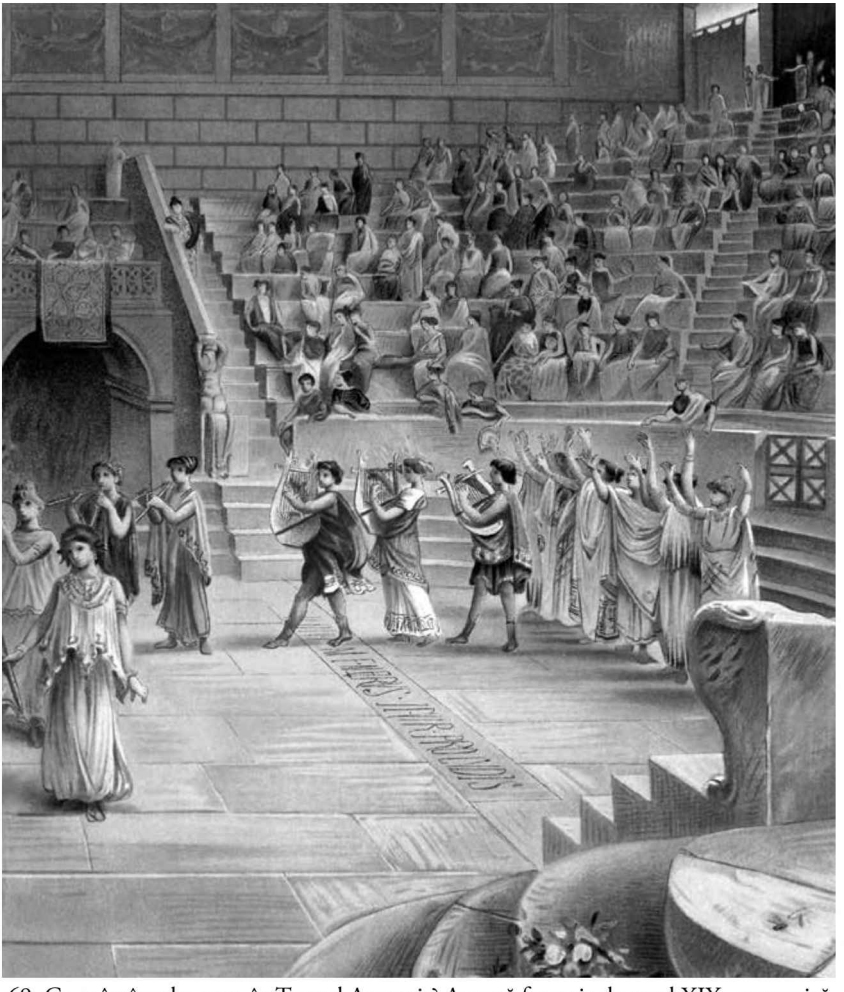
Dimensiunea bazinului de votanţi nu este singurul factor de care depinde înţelegerea culturii politice din Pompeii. Mai e şi chestiunea gradului de autonomie de care se bucura oraşul şi de tipul deciziilor care-i reveneau comunităţii locale. În Pompeii, cetăţenii-bărbaţi se adunau ca să-şi aleagă edilii şi *duoviri*. Cu excepţia acestui rol, adunarea cetăţenilor nu mai îndeplinea şi alte funcţii (dacă avusese puteri extinse în perioada preromană, acestea se pierduseră când oraşul se transformase în colonie). Indirect însă, fiindcă edilii erau cooptaţi în consiliul orăşenesc — sau *ordo* —, adunarea mai alegea şi consiliul local sau, aşa cum vom vedea, cea mai mare parte a lui. Dar ce anume făceau aceste oficialităţi alese? Ce

puteri deţineau ele sau acel *ordo*? Şi de ce ar fi contat opţiunea electoratului? Pompeii — un mic oraş roman de la începutul secolului I e.n. — nu se confrunta cu marile decizii care priveau pacea, războiul sau politica naţională. Acestea se luau în capitala Imperiului. Dar practica romană era de a lăsa comunităţile locale să-şi administreze propriile treburi. Şi-atunci, care erau mizele locale?

Oraşul Pompeii ne oferă, intrinsec, câteva indicii şi dovezi în această privinţă. Textele care s-au păstrat inscripţionate pe morminte, pe clădirile publice ori pe soclurile statuilor, precum şi tăbliţele ceruite ale lui Lucius Caecilius Iucundus, ca şi alte documente mai puţin formalizate înregistrează sau menţionează acţiunile şi deciziile oficialităţilor şi ale consiliului orăşenesc. Am văzut deja că *ordo* a hotărât să conformeze sistemul pompeian de măsuri şi greutăţi standardelor romane şi că edilii fie stabileau, fie confirmau mercurialele de preţuri ale negustorilor. Am aflat, de asemenea, de pe tăbliţele lui Iucundus, că se colectau anumite impozite şi că oraşul propriu-zis deţinea proprietăţi pe care consiliul şi oficialităţile alese le închiriau, chiar dacă administrarea lor cotidiană se afla în mâinile unui „sclav public". Denumirile celor două funcţii principale pompeiene furnizează şi anumite indicii clare despre natura unora dintre sarcinile pe care le îndeplineau. „*Duoviri* cu puteri judiciare" probabil că se ocupau de tot ce privea legea. Edililor — dacă judecăm, cel puţin, după îndatoririle celor din cetatea Romei — le revenea sarcina să se ocupe de starea oraşului, a clădirilor şi a drumurilor. Cert este că uneori sunt denumiţi nu edili, ci „*duoviri* care se ocupă de străzi, de clădirile sacre şi cele publice".

Alte activităţi sunt menţionate în texte de altă natură. E clar că-i revenea consiliului orăşenesc autoritatea de a stabili ca notabilităţilor locale sau membrilor familiei imperiale să le fie ridicate statui. În alte cazuri, putea să atribuie terenul pe care urmau să fie amplasate monumentele onorifice de acest fel: un cetăţean putea lua iniţiativa, ca persoană particulară, plătind el însuşi pentru statuia respectivă, dar tot trebuia ca *ordo* să-i permită s-o amplaseze într-un spaţiu public. Sau consiliul putea să plătească pentru funeraliile publice ale membrilor de frunte ai comunităţii, precum şi să atribuie locuri de îngropăciune prestigioase. În cazul clădirilor publice, consiliul stabilea bugetul, apoi cădeau în sarcina *duoviri*-lor găsirea unor constructori care să le ridice şi recepţia lucrărilor, la terminarea acestora. Aceasta era procedura la care se referea o inscripţie amplasată la intrarea în Teatrul Acoperit (sau „Odeon"), construit în primii ani de după instaurarea coloniei (*v.* Ilustraţia 69): „Caius Quinctius

Valgus, fiul lui Caius, și Marcus Porcius, fiul lui Marcus, *duoviri*, în urma deciziei membrilor consiliului, au atribuit contractul de construire a Teatrului Acoperit și au recepționat, de asemenea, lucrarea". Era o tradiție care data dinainte ca romanii să pună stăpânire pe oraș. După cum am văzut, inscripția în limba oscă de pe cadranul solar situat într-unul dintre stabilimentele mari de băi din oraș preciza că un funcționar municipal din secolul II î.e.n., Maras Atinius, fiul lui Maras (nume tipic osc), instalase acel cadran „cu bani colectați din amenzi".



69. Ce se întâmpla, oare, în Teatrul Acoperit? Această fantezie de secol XIX, cu muzică și dans, este o reprezentare foarte nepotrivită pentru genul de spectacole care se țineau acolo. Dar tot ne ajută să ne facem o idee despre cum va fi arătat acel amfiteatru, acum descoperit, pe vremea când acoperișul mai era încă la locul său.

Accentul pus aici pe statui având rol onorific, pe funeralii și pe lucrări de construcții poate că are darul de a induce în eroare. Cum o mare parte a dovezilor de care dispunem provin de pe socluri de statui, pietre de mormânt și pereții clădirilor publice, folosiți pentru a lăsa inscripții, e normal ca acestea să vină în prim-plan. Dar este importantă și tema subiacentă pe care o reprezintă donațiile, acțiunile filantropice și generozitatea, deopotrivă publică și particulară. Asta pentru că, indiferent ce alte treburi aveau, se așteptă, ba chiar se cerea de la oficialitățile alese prin vot să se arate mărinimoase față de comunitatea locală, apelând la propriile lor fonduri. Aceiași *duoviri* care au vegheat la construirea Teatrului Acoperit au ridicat și Amfiteatrul pe cheltuială proprie și „l-au dăruit coloniștilor pentru vecie".

La o scară mai redusă, deși e vorba tot despre o serie de acte caritabile substanțiale, trebuie avute în vedere și darurile făcute orașului de Aulus Clodius Flaccus la începutul secolului I e.n., cu fiecare dintre cele trei ocazii în care a fost *duumvir*, și înregistrate în detaliu pe mormântul său. Prima dată, a organizat, pe cheltuială proprie, jocurile în onoarea zeului Apollo în For — o procesiune, tauri și luptători cu tauri, pugiliști, numere muzicale și de cabaret, inclusiv un binecunoscut actor, Pylades, al cărui nume apare în însemnări. (Iată o altă utilizare frapantă a Forului și — dată fiind prezența taurilor — un alt motiv pentru care se cereau securizate intrările și ieșirile din piață.) Data următoare când a deținut funcția, în calitate de *duumvir quinquennalis*, a oferit alte jocuri în For, cam cu aceleași atracții, mai puțin muzica; iar a doua zi le-a venit rândul „atleților", gladiatorilor și fiarelor sălbatice (mistreți și urși) să apară în Amfiteatru, unele aduse pe cheltuială proprie, altele cu sprijinul financiar al colegului său. A treia oară, fie a fost vorba de un spectacol mai puțin grandios, fie a fost descris cu mai multă reticență pe mormânt: „Împreună cu colegul său, a oferit jocuri cu o trupă de mâna întâi și, în plus, cu muzică".

Jocurile și spectacolele, pare-se, constituiau norma expresiei generozității. Cnaeus Alleius Nigidius Maius a organizat lupte de gladiatori de mare anvergură când a fost *duumvir quinquennalis*, în anii 50 e.n. — „fără nicio cheltuială din bani publici", cum sublinia una dintre multele reclame pictate. Dar lucrările de construcții puteau, la fel de bine, să constituie un mod prin care aleșii să-și arate generozitatea. O serie de inscripții din Amfiteatru înregistrau faptul că diverși magistrați construiseră secțiuni ale gradenelor de piatră (ca să înlocuiască, probabil, versiunile

originale, de lemn), „în loc de jocuri și lumini, prin decizia membrilor consiliului". Asta presupune că *ordo* le îngăduise să cheltuiască banii solicitați pe îmbunătățirea condițiilor mai degrabă decât pe niște clasice jocuri și pe ce va fi însemnat „lumini" în acest context. Să fi fost, oare, ținute noaptea unele spectacole, sub o iluminație specială?

Exista și un transfer direct al banilor de la *duumvir* sau edil către fondurile publice. Aulus Clodius Flaccus notează că „pentru [primul său] duumvirat, a dat 10 000 de sesterți pentru finanțele publice". Era vorba, probabil, despre comisionul despre care știm, din alte surse din Imperiul Roman, că era plătit, de obicei, de cei care dețineau funcții locale și care erau primiți în *ordo*, ca membri. Luate împreună, aceste comisioane reprezentau o parte semnificativă din bugetul oricărui oraș. Moștenitorii lui Flaccus, fără îndoială, subliniau această plată în mod special, pentru că voiau să se știe clar că răposatul plătise mai mult decât suma obișnuită.

Filozofia pe care se baza în lumea romană deținerea unei funcții publice locale era cu totul diferită de cea din ziua de astăzi. Noi ne așteptăm să vedem că li se compensează consilierilor locali cheltuielile pe care le fac în virtutea reprezentării comunității lor în funcțiile respective. Romanii se așteptau să-i vadă pe acei bărbați plătind pentru privilegiul de a face parte din *ordo* sau de a se afla într-una dintre calitățile dobândite prin alegeri — statutul social, adică, avea un preț. Sau, cu alte cuvinte, atunci când votanții pompeieni alegeau între diferiții candidați la funcțiile respective, ei alegeau, de fapt, între tot atâția binefăcători concurenți.

Există un document care nu a fost niciodată descoperit în cursul excavațiilor și care ne-ar fi îngăduit să reconstituim detaliile administrării orașului, îndatoririle funcționarilor săi și reglementările după care funcționa consiliul. În calitatea sa de colonie romană, Pompeii va fi avut o constituție formalizată sau cartă (*lex*, pe latinește), cel mai probabil inscripționată în bronz și afișată într-un templu sau într-o altă clădire publică. Așa ceva n-a ieșit niciodată la iveală — poate pentru că va fi fost recuperată (sau furată) de vreo expediție de salvare, imediat după erupție. În absența ei, savanții au încercat să reconstituie felul cum ar fi putut arăta constituția orașului Pompeii din alte asemenea documente, care s-au păstrat. Justificarea principală pentru care s-a procedat astfel este că prevederile de ordin legal se aplicau, în cea mai mare parte, omogen, peste tot în lumea romană. Ceea ce se stabilea pentru o colonie din Spania, să zicem, trebuie să fi fost valabil și la Pompeii.

Există o mare doză de adevăr în această argumentaţie (chiar dacă avem tendinţa să le atribuim romanilor o consecvenţă mult prea mare în legislaţie, ca şi în alte domenii). Constituţiile care s-au păstrat se potrivesc în unele privinţe, de bună seamă, practicilor pe care le-am văzut confirmate la Pompeii de alte tipuri de dovezi. O cerinţă exprimată formal într-o cartă din Spania este aceea ca *duoviri* şi edilii să organizeze jocuri, în parte plătite din banii lor. În limbajul avocăţesc al acelei *lex*, cerinţa este formulată astfel:

> „Toţi *duoviri*, cu excepţia celor numiţi pentru prima oară după statutul de faţă, sunt ţinuţi, pe parcursul exercitării funcţiei lor, să organizeze o demonstraţie ori un spectacol dramatic pentru Iupiter, Iunona, Minerva şi pentru ceilalţi zei şi zeiţe timp de patru zile, pe durata celei mai mari părţi a zilei, în măsura în care acest lucru este posibil, în conformitate cu deciziile consiliului, şi fiecare dintre ei este ţinut să cheltuiască pentru acel spectacol şi pe acea demonstraţie nu mai puţin de 2 000 sesterţi din propriii lui bani, şi urmează a fi legal ca să fie luaţi şi cheltuiţi din banii publici până la 2 000 sesterţi pentru fiecare *duumvir*, şi urmează a fi legal ca ei să procedeze astfel, fără a fi traşi la răspundere personal…"

Iată un exemplu tipic de formulare atentă romană: e de observat cum se specifică, în mod expres, că spectacolele urmau să se desfăşoare „pe durata celei mai mari părţi a zilei" (adică nu puteai să scapi cu nişte încropeli de-o singură dimineaţă). Este aproape cert, dacă judecăm după piatra de mormânt a lui Aulus Clodius Flaccus, că o clauză similară va fi fost inclusă şi în textul cartei pompeiene.

Constituţiile care au supravieţuit ne indică, de asemenea, la ce tipuri de probleme se va fi referit şi versiunea pompeiană. Acestea acoperă o paletă largă, de la chestiuni particulare, care ţineau de practici şi proceduri legale (ce cazuri puteau fi judecate la nivel local şi în ce condiţii puteau fi transferate acestea la tribunalele de la Roma), până la dispoziţii pentru orarele întâlnirilor ţinute chiar de *ordo* sau la reguli despre unde se cuvenea să locuiască membrii consiliului (aceeaşi constituţie din Spania preciza cerinţa ca, timp de cinci ani, ei să-şi aibă reşedinţa în oraş sau la cel mult o milă depărtare). Dar e mult mai dificil de ştiut exact cât de asemănătoare vor fi fost precizările respective din documentul pompeian, care s-a pierdut.

O altă clauză din versiunea spaniolă enumeră cu precizie ce asistenți trebuia să aibă fiecare oficialitate și cât de mult urmau să fie plătiți aceștia — în același stil formalizat juridic:

> „Oricare vor fi *duoviri*, urmează a fi în dreptul și în puterea *duoviri*-lor, pentru fiecare dintre aceia, să aibă doi lictori, un slujitor, doi scribi, doi curieri, un secretar, un crainic, un *haruspex*, un cântător din flaut... Și ca plată pentru ei, pentru fiecare dintre aceia care vor fi în serviciul *duoviri*-lor, să fie următoarele: pentru fiecare scrib, 1 200 sesterți; pentru fiecare slujitor, 700 sesterți; pentru fiecare lictor, 600 sesterți; pentru fiecare curier, 400 sesterți; pentru fiecare secretar, 300 sesterți; pentru fiecare *haruspex*, 500 sesterți; pentru fiecare crainic, 300 sesterți."

Toate acestea nu sunt doar redactate foarte atent. Este de observat că formularea nu lasă nimic neclar în privința faptului că acesta era personalul pentru *fiecare duumvir* (deși o neatenție tot s-a strecurat: plata pentru cântărețul din flaut pare să fi fost omisă). În tot cazul, avem aici o imagine vie a rolului îndeplinit de un funcționar local și a felului cum se aștepta de la el să și-o îndeplinească. Prezența unui *haruspex* și a unui cântăreț din flaut implică îndatoririle religioase ale unui *duumvir* (*haruspex* era cel care cerceta măruntaiele animalelor sacrificate, în căutarea unor semne de la zei — *v.* Capitolul IX). Prezența scribului — de departe plătit cel mai bine — și a secretarului trimit la faptul că o bună parte a mandatului presupunea mult de scris, deși faptul că exista și un crainic arată că informația putea fi transmisă și oral, nu numai în scris. Menționarea lictorilor, asistenți care purtau așa-numitele *fasces*, niște snopuri de bețe legate laolaltă cu o secure, simboluri ale autorității romane oficiale, sugerează faptul că acei *duoviri* erau înconjurați, măcar într-o anumită măsură, de pompă și ceremonial.

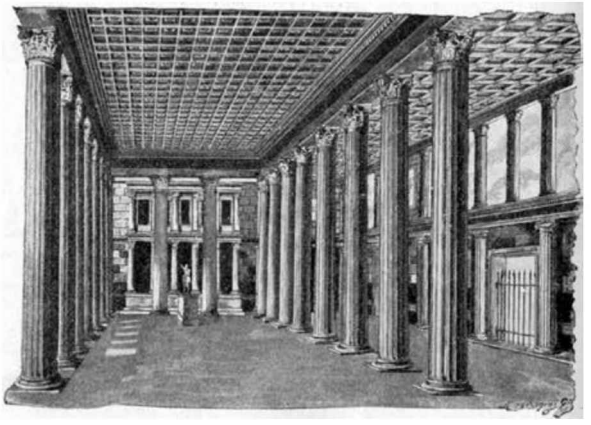
Întrebarea este: putem accepta premisa că și *duoviri-i* pompeieni se bucurau de serviciile unui personal auxiliar identic sau măcar asemănător? Din dovezile scrise care s-au păstrat în oraș sigur nu transpare o asemenea situație: dincolo de acel unic „sclav public" angajat în slujba municipalității, care apare în tăblițele lui Iucundus, și de un grup de patru „secretari", care și-au semnat numele pe zidul unui han, abia dacă sunt menționați membri ai unui asemenea personal auxiliar. Asta nu dovedește însă că nu existau — vorba vechiului clișeu arheologic: „lipsa unei dovezi nu-i totuna cu dovada unei lipse". Chiar și așa, e greu să

nu suspectezi, pe baza probelor păstrate la Pompeii, că *duoviri-i* de aici lucrau cu un personal auxiliar mult mai restrâns decât cel al omologilor lor de prin alte părţi. Cert este că, dacă ar fi avut un anturaj asemănător celui descris mai sus, numai statul de plăţi ar fi înghiţit aproape trei sferturi din suma plătită de Aulus Clodius Flaccus când şi-a preluat funcţia de *duumvir*.

Dar aici există un element mai important, care trebuie luat în seamă. Nu trebuie uitat că multe dintre concluziile ferme ale istoricilor moderni în legătură cu funcţionarea guvernării locale de la Pompeii sunt formulate nu în funcţie de dovezile descoperite în oraşul propriu-zis ori în împrejurimile sale, ci din documente care se referă la comunităţi diferite, chiar dacă similare. Bineînţeles c-ar putea fi adevărat, aşa cum se afirmă în repetate rânduri, că *ordo* — consiliul — de la Pompeii avea o sută de membri sau că *duoviri*-i şi edilii oraşului purtau ceea ce se numea *toga praetexta* (modelul de togă având o margine purpurie, aşa cum purtau senatorii de la Roma). Este însă doar o presupunere, bazată pe ceea ce se cunoaşte din alte oraşe asemănătoare.

Poate cel mai contrariant gol informativ din cunoştinţele noastre referitoare la felul în care funcţiona oraşul are ca obiect aspectele practice simple, cotidiene, ale vieţii politice pompeiene. Ce se întâmpla, de exemplu, într-o şedinţă a consiliului decurionilor? Cum îşi petrecea ziua un edil sau un *duumvir*? Sau, şi mai simplu: în ce loc se desfăşurau activităţile politice oficiale? O presupunere firească este că majoritatea se desfăşurau în For, dar unde anume, nu ştim. Cele trei clădiri de la capătul de sud-est al pieţei sunt considerate, în mod obişnuit, ca având legătură cu administraţia locală şi marcate, pe multe hărţi moderne, cu denumirile: „Camera consiliului", „Oficiul administrativ" şi „Arhiva" (*v.* Figura 14). Dar singura dovadă în acest sens este amplasarea lor, faptul că nu au nicio altă destinaţie clară şi că membrii consiliului şi celelalte oficialităţi aveau nevoie, cu siguranţă, de un loc unde să se reunească. Un argument, însă, pare imbatabil: chiar şi la Roma, Senatul se reunea, cel mai adesea, într-un templu — şi-atunci, de ce nu şi la Pompeii?

Dezbaterile proceselor puteau foarte bine să se desfăşoare în clădirea impunătoare şi grandios decorată din For cunoscută sub denumirea de Bazilică (*v.* Ilustraţia 70). Probabil că *duumvir*-ul „cu puteri judiciare" prezida lucrările şi-şi făcea cunoscute judecăţile de pe acea platformă supraînălţată de la capătul îndepărtat — deşi faptul că există o bază de statuie chiar în faţa platformei, blocându-i perspectiva, sugerează că



70. Reconstituire a interiorului Bazilicii din For, o clădire impunătoare pentru un oraș relativ mic. Coloanele ofereau un spațiu convenabil pe care autorii locali de *graffiti* să-și lase însemnările.

reconstituirea cu pricina este mai puțin plauzibilă decât ar putea părea la prima vedere. În tot cazul, dacă vedem în această punere în scenă un tribunal desemnat permanent sau chiar o adevărată sală de tribunal, nu facem decât să exagerăm timpul consumat cu chestiunile juridice într-un oraș ca Pompeii. Oricât geniu legal vor fi avut romanii, sunt toate șansele ca la Pompeii, la fel ca peste tot în lumea antică, majoritatea disputelor să fi fost reglate — și majoritatea infracțiunilor pedepsite — fără să fie puse în mișcare mecanismele legale integrale. Se prea poate ca înșiși *duoviri*-i să fi acționat de o manieră mai degrabă informală, așa cum am văzut în picturile din For, unde o dispută oarecare, după toate aparențele, se regla sub colonadă (*v.* Ilustrația 28).

Ceea ce știm cu siguranță în legătură cu Bazilica este că o mulțime de oameni își făceau veacul pe-acolo, de vreme ce a furnizat unul dintre cele mai bogate stocuri de inscripții de tip *graffiti* descoperite în oraș — sute și sute. Aproape niciuna dintre acestea nu are vreun iz câtuși de puțin legal (deși o scrijelitură conține maxima: „Orice mică problemă se face mare dacă n-o bagi în seamă", care ar putea interesa o minte ageră, cu aplecări juridice). Majoritatea sunt de genul bârfelor de stradă cu care ne-am mai întâlnit, printre care și un cuplet memorabil, în care cineva îi dorește unui biet ins pe nume Chios necazuri și mai mari („ca să-l usture și mai tare decât îl ustură deja"). Există însă și un *graffito* care s-ar putea referi la *duoviri* și la echipele lor de asistenți, fie și sub acoperirea unui joc de cuvinte grosolan: „Dacă ți-o bagi în el de *accensus*, ți se pârlește puța". În latinește, *accensus* poate însemna „foc", deci, la prima vedere, e vorba de genul obișnuit de umor deocheat („Dacă ți-o bagi în el de foc…"). Dar mai există și un alt sens al cuvântului *accensus*, așa cum

denotă constituţiile urbane romane: înseamnă „slujitor" al unui *duumvir* sau edil. Şi-atunci, nu este un alt gen de glumă, dacă e vorba „să ţi-o bagi" în asistenţii unui *duumvir*?

Poate că avem aici o indicaţie despre cum ar trebui să ne imaginăm viaţa publică pompeiană: mai puţin formală şi, totodată, mai puţin familiară decât cea pe care ne-o imaginăm adesea pornind de la o combinaţie de literatură latină cultă, picturi şi romane de secol XIX şi filme istorice despre Antichitatea romană. Este imposibil de reconstituit cu mai multă sau mai puţină precizie o reuniune a consiliului orăşenesc pompeian, fiindcă nu ştim unde sau cu ce frecvenţă se reunea acesta, câţi membri avea sau ce subiecte anume abordau membrii consiliului. (Se ocupau în mod curent să „aranjeze" scrutinurile pentru alegerea *duoviri*-lor, manipulându-i pe foştii edili care urmau să candideze? Discutau despre tot ce ţinea de administrarea fermei orăşeneşti sau despre plăţile chiriei cu care rămăsese în urmă Lucius Caecilius Iucundus?) Oricum, e foarte puţin probabil că la respectivele reuniuni participau doar figuri scorţoase, îmbrăcate în togi, care se ridicau să peroreze într-un stil grav şi apăsat, ca nişte conducători ai lumii (probabil că o asemenea imagine are darul de a induce în eroare chiar şi când e vorba despre însuşi Senatul Romei). Mai mult ca sigur, totul se petrecea mai prozaic, mai puţin pompos — mai curând încropit, presupun, chiar şi după standardele noastre.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre ce făceau *duoviri*-i şi edilii. Ce-i drept, vor fi existat anumite aspecte ale acelor funcţii care presupuneau ceva pompă şi grandoare. Asta sugerează, cu siguranţă, imaginea pe care o lasă mormântul lui Aulus Clodius Flaccus şi referirile, din alte constituţii orăşeneşti, la lictori* şi togi elegante. Dar e greu să nu bănuieşti că realitatea cotidiană era, în linii mari, nu chiar atât de grandioasă, ci mai degrabă improvizată, cu lucruri făcute de mântuială. Este uşor de născocit, aşa cum adeseori au făcut istoricii, un program cu ecouri impresionante pentru aceşti mai-mari locali: se trezeau şi primeau clienţi la ora de *salutatio* de dimineaţă, plecau de acasă către For, se ocupau de treburi financiare, semnau contracte, rezolvau litigii, socializau la băi, primeau musafiri la cină... Există anumite dovezi pentru aproape fiecare dintre aceste activităţi (şi, lucru interesant, orele zilei notate pe documentele descoperite la Puteoli arată, într-adevăr, o preferinţă clară pentru abordarea treburilor financiare în prima parte a zilei, de foarte devreme până

* Persoane care însoţeau, în anumite ocazii, pe înalţii demnitari, mergând înaintea lor şi purtând fasciile.

la mijlocul dimineții). Dar cât de regulat și de sistematic era un asemenea program și cât de profund putem avansa în reconstituirea substanței celor mai multe dintre aceste activități, este o altă poveste. Cât de ocupați erau acești funcționari publici, câte ore pe zi petreceau îndeplinindu-și îndatoririle oficiale, pe câtă experiență se puteau baza când administrau activitățile orășenești, cum rezolvau chestiunile de ordin legal când mulți dintre ei aveau prea puțină experiență juridică (sau deloc) — iată doar câteva dintre curiozitățile nesatisfăcute în legătură cu viața din Pompeii.

Chipul succesului

Cunoaștem mult mai multe amănunte despre bărbații care ocupau funcțiile publice în Pompeii decât știm despre aspectele practice de zi cu zi ale administrației locale. Chiar și pentru acele vremuri străvechi din care s-au pierdut anunțurile electorale (și, odată cu ele, numele candidaților care voiau să ocupe acele funcții), tot mai putem reconstitui, în multe cazuri, cine erau *duoviri*-i și edilii aleși, inclusiv anii în care a deținut fiecare funcția respectivă. Întocmirea unei liste pornind de la numele și datele găsite, de exemplu, pe tăbliţele lui Iucundus, de la cele culese din inscripțiile care-i comemorau pe sponsorii lucrărilor de construcții sau ai spectacolelor cu gladiatori și de la numele și funcțiile imortalizate pe pietrele funerare este o treabă migăloasă.

Rezultatul final este că sunt decenii întregi pentru care cunoaștem numele a peste jumătate dintre deținătorii de funcții; din perioadele de domnie ale lui Augustus și Tiberius (în parte, pentru că erau întreprinse atât de multe lucrări de construcții la Pompeii), numărul celor cunoscute se ridică la cel puțin trei sferturi. Unele dintre acestea rămân doar atât — niște nume. Pe altele, reușim să le cunoaștem mult mai îndeaproape: întrezărim câte ceva din realizările și aspirațiile lor personale și din felul în care au preferat să fie rememorați. Și câteodată, foarte rar, unui nume putem chiar să-i asociem și un chip.

Acești deținători de funcții se conformau unei anume tipologii. Nu toată lumea din Pompeii va fi fost eligibilă pentru a candida în alegeri — nici măcar toți cetățenii liberi. Presupunând că Pompeii era organizat la fel ca multe alte orașe din lumea romană, celor care se ofereau să devină edil sau *duumvir* li se cerea în mod formal să fie bărbați adulți, născuți cetățeni liberi, persoane respectabile și bogate. Asta însemna, de exemplu,

că niciun fost sclav nu putea deține o funcție publică de acest nivel. Un sclav căruia stăpânul cetățean roman îi acorda libertatea devenea el însuși cetățean și putea vota în alegeri — o strategie de integrare aproape fără seamăn printre societățile sclavagiste. Dar abia la generația următoare, pentru că fiii lor nu se loveau de o asemenea restricție, membrii familiei unui fost sclav puteau începe să joace un rol de oameni completamente liberi în administrația locală. Înseamnă și că săracii nu numai că erau descurajați de a candida la funcții prin diversele obligații pe care le presupuneau acestea (cum ar fi putut să-și permită să plătească taxa de înscriere, darmite să organizeze evenimentele comunitare așteptate de la ei?), dar și că erau împiedicați formal să se prezinte în alegeri, printr-o cerință minimă de condiție înstărită: în alte orașe, un minimum general acceptat era de 100 000 de sesterți. Existau și reguli care excludeau o multitudine de profesii considerate nepotrivite, cum ar fi actorii, și stabileau și o vârstă minimă necesară pentru deținerea unei funcții. La Pompeii, nimeni nu avea voie să devină edil dacă nu avea cel puțin douăzeci și cinci de ani, poate chiar treizeci.

Chiar și așa, tot rămânea loc pentru o mare diversitate printre deținătorii de funcții: de la cei care probabil că abia dacă îndeplineau cerința unei avuții minime până la oameni cu o avere considerabilă; de la membrii aristocrației funciare locale până la noii îmbogățiți. Familia lui Aulus Umbricius Scaurus, așa cum am văzut, făcuse avere doar de puțin timp, din afacerea cu *garum*. Numele lui Caius Iulius Polybius trimitea la faptul că familia lui avea în ascendență un sclav al casei împăratului. Alții, ca Marcus Holconius Rufus, asupra căruia ne vom apleca imediat, aparțineau familiilor de vază de la Pompeii, ale căror averi se acumulaseră de-a lungul generațiilor, în principal din proprietățile funciare pe care le dețineau.

Alte generații, de astă dată de istorici, au căutat tipare în aceste variațiuni. Putem, de exemplu, să definim perioade în care noii îmbogățiți au devenit mai de vază? După cutremur, eventual? În ciuda unui volum enorm de muncă (și de ingeniozitate), singura concluzie fermă este una prea puțin surprinzătoare. Unele familii vechi au fost fruntașe în ierarhia urbană de la începutul secolului I î.e.n. până la erupție. De-a lungul acestei perioade de peste un secol și jumătate, membri ai unor familii ceva mai noi au ajuns adesea în funcții publice, devenind edili și *duoviri* cam în 50% din cazuri, însă rar s-a întâmplat ca unii dintre aceștia să fi căpătat câte un loc permanent și în rândurile elitei. Cu alte cuvinte, era o societate mixtă, dar tot averile cu tradiție primau.

Când și când, mai găsim câte un intrus, respectiv câte un *duumvir* care provenea din afara comunității locale. O asemenea situație venea să încalce regula privind apartenența la comunitate, dar nu trebuia nicidecum să provoace îngrijorări localnicilor, pentru că funcționarul respectiv era fie împăratul însuși, fie vreun prinț din familia imperială. Caligula a fost *duumvir* la Pompeii de două ori: o dată în anul 34 e.n., în timpul domniei lui Tiberius (când era, dacă mai conta, mult mai tânăr decât vârsta minimă cerută pentru a putea lua în primire funcția) și altă dată după șase ani, când ajunsese deja împărat. De fapt, când a fost asasinat, în ianuarie 41 e.n., Caligula se găsea la jumătatea mandatului de *duumvir quinquennalis* la Pompeii. Se pare că nu-și făcea nimeni iluzia că el s-ar fi ocupat concret de vreuna dintre îndatoririle practice ale duumviratului, fiindcă, în ambele cazuri, a existat un „prefect cu puteri judiciare" în plus, care era chemat să acționeze — cum în mod explicit se afirma într-o inscripție — în numele împăratului. Funcția de „prefect" s-a dovedit un substitut la îndemână și în alte situații. Anumiți bărbați cu experiență — considerați capabili și de încredere — au fost numiți *praefecti* după răzmerița din Amfiteatru și după cutremurul din anul 62 e.n., ei având sarcina de a prelua frâiele și de a interveni în situații de urgență.

Cum va fi fost aranjat duumviratul lui Caligula? Și de unde va fi venit inițiativa, de la palatul imperial sau chiar de la Pompeii? O teorie spune că introducând un împărat sau prinț în guvernarea locală, fie și într-o calitate onorifică, autoritățile centrale de la Roma căutau să preia, într-o anumită măsură, controlul asupra treburilor orașului. Cu alte cuvinte, era fie o pedeapsă, fie o tentativă de salvare după câte o criză în administrarea urbei. Oricât de greu ar fi să ni-l imaginăm pe nebunul de Caligula fiind — indiferent de situație — un ajutor, și nu o piedică, poate că prezența imperială, fie și numai cu numele, făcea mai simple verificarea și intervenția guvernării centrale în treburile orașului. Pare mai plauzibil, însă că introducerea unui nume imperial pe lista celor aleși în funcția de *duoviri* era considerată o mare onoare pentru oraș, drept care inițiativa le va fi aparținut pompeienilor. Acordul lui Caligula și acceptarea funcției de către el, ca împărat, vor fi fost rezultatele unor negocieri amănunțite între conducerea pompeiană și oficialitățile palatului — nu cu mult diferite, bănuiesc, de protocoalele complicate care stau în spatele vizitării unei petreceri școlare de către un „membru al familiei regale" britanice.

Tot onoarea constituia miza și în cazul câtorva numiri extraordinare ca membru al consiliului orășenesc. Un băiețel pe nume Numerius

Popidius Celsinus a căpătat calitatea de membru „fără plată" al celebrului *ordo*, la vârsta de numai șase ani, pe motiv că reconstruise templul zeiței Isis pe propria lui cheltuială. Cel puțin așa pretinde o inscripție — probabil că tatăl său, fost sclav, a făcut lucrarea, invocând numele fiului, pentru a-i netezi acestuia calea de accedere în elita locală. Un alt consilier precoce a fost un tânăr membru al unei familii stabilite ferm, de multă vreme, în lumea bună pompeiană, al cărei loc de îngropăciune a fost descoperit la Scafati. Decimus Lucretius Iustus a fost admis ca membru al consiliului, tot fără plată, la vârsta de numai opt ani — a și murit la treisprezece. Aproape cert, asemenea „membri onorifici" nu se bucurau de drepturi depline în consiliu. Documente care provin din alte părți ale lumii romane indică faptul că se poate foarte bine să fi existat mai multe ranguri de consilieri; unii dintre aceștia nu aveau dreptul de a vorbi în timpul discuțiilor. În tot cazul, chiar și o mână de membri aflați la vârsta prepubertății constituie o adăugire cel puțin surprinzătoare la imaginea pe care o avem în ceea ce privește *ordo*.

Edili, *duoviri*, consilieri — acești oameni erau vârfurile absolute ale societății pompeiene ca influență, bogăție și putere. Formau clasa conducătoare de la nivelul urbei — sau „clasa decurială" (de la „decurion", care însemna consilier), așa cum sunt adeseori numiți în prezent. Chiar și așa, toți acești mahări locali erau mult în urma sforarilor bogați din capitala Imperiului. O avere situată în jurul sumei de 100 000 de sesterți (dacă acesta era nivelul obișnuit la Pompeii) era una destul de substanțială. Începând cu domnia lui Augustus, era nevoie de un milion de sesterți, așadar de o avere de zece ori mai mare, pentru a te putea califica pentru postul de senator al Romei — funcția publică de la vârful absolut al ierarhiei sociale romane. E limpede că mulți dintre senatorii romani își aveau originile în orașele provinciale din Peninsula Italică. Dar nu există nici măcar un singur senator despre care să știm cu certitudine că provenea din Pompeii sau dintr-o familie pompeiană; vor fi deținut ei, senatorii de la Roma, *ville* atrăgătoare la țărmul mării, în împrejurimile orașului Pompeii, dar nu aici era patria lor ancestrală.

Asta nu înseamnă că nu existau, la Pompeii, cetățeni cu influență și conexiuni în universul aparte al capitalei Imperiului. După ce câștigaseră cetățenia romană ca urmare a Războiului Social și înainte ca domnia unui singur om să fi fost instaurată de cel dintâi împărat — Augustus (31 î.e.n.–14 e.n.) — și să fi fost eliminate alegerile democratice de până atunci din capitală, pompeienii erau eligibili pentru a vota la Roma,

deopotrivă în scrutinuri și la facerea legilor — dacă se oboseau să călătorească până acolo, bineînțeles. În cea mai mare parte, erau înrolați în același grup de votanți („tribul Menenilor") pe care-l citau în continuare în titulaturile formale („Aulus Umbricius Scaurus, fiul lui Aulus, din tribul Menenilor"), chiar și la multă vreme după ce votul propriu-zis căzuse în desuetudine. Dar unii dintre ei aveau legături mai puternice cu centrul puterii romane, așa cum reiese dintr-o analiză mai atentă a carierei unei singure figuri pompeiene proeminente. Este vorba despre Marcus Holconius Rufus, de cinci ori *duumvir*, dintre care de două ori „cincinal", care a trăit în vremea domniei lui Augustus. Departe de a fi fost un membru tipic al consiliului, aparținea unei familii vechi, cunoscute pentru vinul pe care-l producea (viță-de-vie „horconică" sau „holconică" este menționată de Pliniu cel Tânăr ca fiind o specialitate locală). Este considerat, probabil, cel mai puternic pompeian despre care avem informații substanțiale — unul care a marcat puternic istoria orașului său.

Statuia de marmură în mărime naturală reprezentându-l pe Marcus Holconius Rufus, aflată acum la Muzeul de Arheologie din Napoli, se înălța odinioară la o întretăiere de străzi de pe *Via dell'Abbondanza*, într-un loc unde aceasta se lățea cel mai mult (aproape cât să formeze o mică *piazza*), în fața Termelor Stabiane, lângă un arc de mari dimensiuni, care ocupa toată lățimea drumului și va fi purtat statui reprezentând alți membri ai familiei sale (*v.* Ilustrația 71). Ansamblul nu se afla prea

71. Marcus Holconius Rufus, unul dintre cei mai de vază cetățeni ai orașului Pompeii, imortalizat aici prin statuia sa din fața Termelor Stabiane. Pare suficient de impunător pentru a fi împărat. De fapt, capul statuii probabil că *fusese* recioplit dintr-un portret-cap al împăratului Caligula.

departe de For, unde tronau cele mai multe chipuri cioplite ale notabilităţilor pompeiene şi ale mărimilor imperiale, fiind instalate acolo de consiliul orăşenesc, din recunoştinţă (sau în virtutea unor calcule atente): împăratul şi rudele sale ocupau poziţiile de frunte din *piazza*, iar localnicii erau astfel amplasaţi, de-o parte şi de alta, încât să nu eclipseze familia imperială. Dar Holconius Rufus va fi ieşit în evidenţă prin simplul fapt că statuia lui fusese amplasată separat de ale celorlalţi — şi probabil că tocmai această amplasare distinctă a ajutat la supravieţuirea ei. Operaţiunile de salvare, întreprinse de romani după erupţie, par să se fi concentrat pe statuile din For, aceştia lăsând în urmă foarte puţine care să fie descoperite de arheologii moderni. Recuperatorii l-au scăpat din vedere pe Holconius Rufus, aşezat ceva mai departe de grupul principal, dar nu foarte departe, pe strada mare.

Personajul înfăţişat de sculptură este un distins comandant militar, înveşmântat în mantie şi purtând o platoşă complicată, în mâna dreaptă ţinând, la origini, o sabie. Când a fost găsită statuia, în anii 1950, încă se mai vedeau semne clare de vopsea: mantia fusese cândva roşie, tunica de sub platoşă — albă cu o margine galbenă, iar încălţările — negre. Ca piesă arheologică, e splendidă. Singurul element care nu se potriveşte armoniei ansamblului este capul, care parcă ar fi puţin prea mic pentru corp. Într-adevăr, nu-şi are locul acolo. Capul pe care îl vedem astăzi este un substitut, poate înlocuindu-l pe cel original, deteriorat în cutremurul din anul 62 e.n. (cel puţin, aşa se bănuieşte). O examinare atentă a demonstrat că nu a fost făcut de la bun început pentru statuia respectivă, ci a fost sculptat ulterior, dându-i-se trăsăturile lui Holconius Rufus şi fiind reaşezat deasupra gâtului statuii.

Aşadar, al cui portret-cap a suferit umilinţa de a fi fost remodelat în această variantă antică de furt de identitate? O idee foarte ingenioasă este aceea că statuii lui Holconius Rufus i-a fost înlocuit capul cu un altul, care aparţinuse unei statui a fostului împărat Caligula, devenit surplus inutilizabil după asasinarea sa din anul 41 e.n. Pe lângă faptul că e foarte probabil ca municipalitatea să fi comandat o statuie a lui Caligula, date fiind cele două perioade în care fusese *duumvir* în administraţia oraşului, arheologii care au cercetat îndeaproape capul reutilizat sunt convinşi că pot detecta câteva urme inconfundabile ale coafurii fostului împărat, păstrate în portretul altminteri pe de-a întregul remodelat. Nouă, celor de azi, ideea reciclării capului statuii unui împărat căzut în dizgraţie, pentru a completa statuia lui Holconius Rufus, ni se pare vag ridicolă,

dar practica „schimbării capetelor" se dovedește, în realitate, surprinzător de comună printre statuile-portrete din lumea romană.

Dedesubtul statuii propriu-zise, încă vizibilă pe piedestalul din fața Termelor Stabiane, se află o inscripție care enumeră principalele funcții deținute de cel reprezentat. Acolo se vede faptul că a îndeplinit, în repetate rânduri, funcția de *duumvir* pompeian. Scoasă în evidență este și o funcție de „tribun militar la cererea poporului". Postul de tribun militar era unul bine stabilit în armata romană, rezervat tinerilor cu vocație ofițerească. Dar ce însemna „la cererea poporului"? Formula pare a se referi nu la un rang militar propriu-zis, ci la o funcție onorifică atribuită de împăratul Augustus anumitor persoane, la recomandarea comunităților locale — de unde și „la cererea poporului". Aceasta venea la pachet cu atribuirea calității formale romane de „cavaler" (următorul rang, după cel de senator, ca prestigiu) — dătător de satisfacții celui care-l primea și util împăratului însuși, din alte puncte de vedere. Biograful roman Suetoniu scria despre această inițiativă a împăratului în cartea sa despre *Viața lui Augustus*: „Scopul său era să mențină în funcțiune o sursă constantă de bărbați de condiție respectabilă" — și ar fi putut adăuga: de o loialitate constantă.

Această onoare presupunea, cu destulă certitudine, un anumit contact direct cu împăratul sau cu cei apropiați acestuia. Pentru că inscripția menționează și faptul că Holconius Rufus era „protector al coloniei", calitate semioficială în care probabil că intervenea, în numele orașului, pe lângă puterea de la Roma (protectorul ar fi putut aranja, de exemplu, ca un împărat sau prinț din familia imperială să dețină funcția de *duumvir* la nivel local). În fine, era și „preot al lui Augustus" la Pompeii. Încă dinainte ca primul împărat să moară, loialul Holconius Rufus i-a organizat acestuia, în micul oraș de provincie, o gamă întreagă de onoruri cu tentă religioasă, aproape ca și cum Augustus ar fi fost deja zeu.

Privind statuia cu mai multă atenție, ne dăm seama de sensul vestimentației militare. Nu avem niciun motiv să credem că Holconius Rufus va fi fost vreodată militar. Platoșa complicată are darul de a reaminti vizual tribunatul său militar, unul prestigios, dar necombatant. Pentru privitorii familiarizați cu monumentele din cetatea Romei, era doar o frumoasă trimitere, chiar dacă ușor exagerată, la una dintre construcțiile cele mai noi și mai fastuoase ale împăratului, așa-numitul For al lui Augustus. Acel ansamblu vast din mijlocul Romei, înțesat de statui, decorațiuni grafice și suprafețe acoperite cu marmură colorată sclipitoare, avea ca element principal un templu

dedicat lui Marte Răzbunătorul — un memento, dacă mai era nevoie de așa ceva, al faptului că Marte, zeul războiului, îi pedepsise pe cei care-l asasinaseră pe Iuliu Cezar, unchiul și tatăl adoptiv al lui Augustus. Statuia originală a zeului, cea din Forul lui Augustus, nu s-a păstrat. Dar, dintr-o multitudine de variante și copii ale ei, putem fi siguri că modelul platoșei lui Holconius Rufus îl copia pe cel al platoșei lui Marte. Cu alte cuvinte, mai-marele nostru pompeian stătea pe soclul acela înveșmântat precum chipul sculptat al unuia dintre protectorii divini ai lui Augustus.

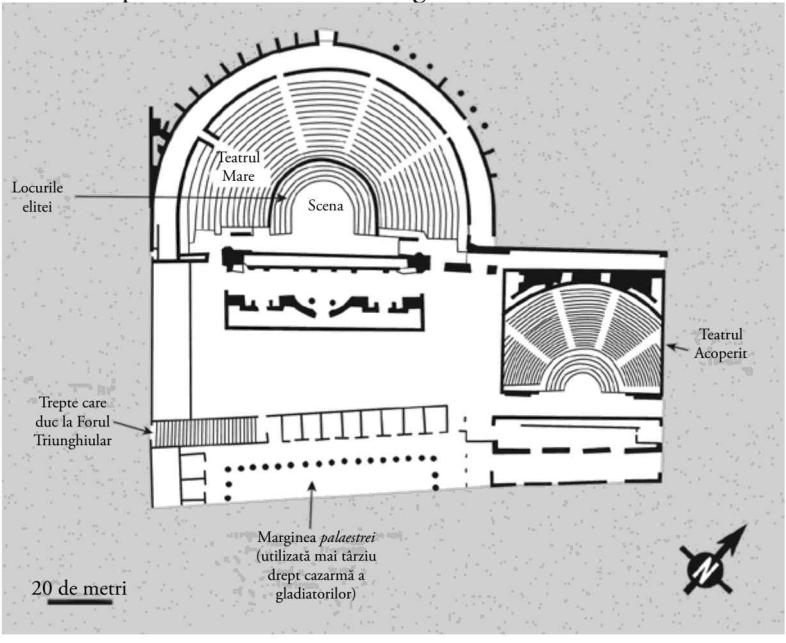


Figura 16 — Planul Teatrului Mare și al împrejurimilor acestuia. Teatrul Mare a fost reconstruit și lărgit de Marcus Holconius Rufus, în concordanță cu politicile regimului augustan. Elita bărbătească ocupa locurile din față, despărțite cu grijă de cele ale oamenilor de rând din spatele lor. Alături de această clădire se află și Teatrul Acoperit, și *palaestra* folosită de gladiatori în ultimii ani ai existenței orașului (*v.* Ilustrația 94), iar deasupra este Forul Triunghiular, cu vechiul Templu dedicat Minervei și lui Hercule.

Poate că nu trebuie să surprindă faptul că Augustus este reflectat într-o serie de lucrări de construcții sponsorizate de Holconius Rufus din calitatea sa de *duumvir*. Știm că a demarat, a treia oară când a deținut funcția, niște lucrări de renovare în templul lui Apollo — construind pe verticală. O inscripție care s-a păstrat afirmă că el și colegul său de duumvirat i-au plătit proprietarului construcției de alături (care probabil că ridicase obiecții)

3 000 de sesterți, ca recompensă pentru faptul că noul zid al templului învecinat îi bloca lumina. Mai târziu, împreună cu Marcus Holconius Celer (fratele sau fiul său), a pus bazele unei scheme de îmbunătățiri mult mai vaste și mai costisitoare în vechiul Teatru Mare, ridicat în secolul II î.e.n. (*v.* Figura 16). Alte inscripții, probabil amplasate inițial deasupra intrărilor principale în edificiu, informau că Holconii construiseră „pe cheltuiala lor galeria acoperită, boxele și sala de spectacol".

Această scurtă enumerare nu ne dezvăluie adevăratul impact al modificărilor. Pe lângă faptul că numărul de locuri a fost mărit, iar galeria acoperită, odată refăcută, a devenit elementul despărțitor dintre locurile noi de la nivelurile superioare ale gradenelor (atribuite săracilor, sclavilor, poate și femeilor) — la care se ajungea direct din afara clădirii, pe niște scări, trebuie spus, părăginite — și locurile preferențiale de mai jos, rezervate bărbaților de vază ai orașului. Era, cu alte cuvinte, o renovare în perfect acord cu politica împăratului Augustus de a face în așa fel încât spectatorii din teatru să fie atent separați în funcție de rangul social — o segregare la care nu se ajungea, precum în teatrele moderne, pe calea prețului biletelor, ci prin lege. Nu e nicio coincidență faptul că, alături de alte inscripții realizate în onoarea lui Holconius Rufus și apoi instalate în incinta teatrului, era și una care-l onora pe împăratul Augustus.

Avem aici un bun exemplu pentru felul în care dorințele împăratului și schimbările politice impuse de el în centrul lumii romane erau transmise către locuri precum Pompeii, prin intermediul unor oameni ca Holconius Rufus — care aveau câte un picior în ambele taberele, cum ar veni. Este și o frumoasă ilustrare a felului în care succesul unei familii se transmitea de-a lungul generațiilor. Se poate spune că, dacă Holconius Rufus a sperat ca îmbunătățirile costisitoare aduse teatrului de el — și de celălalt Holconius, Celer — să garanteze prestigiul familiei Holconiilor în viitor, n-a prea avut motive să fie dezamăgit. Unul dintre cei care aspirau să devină *duoviri* în ultimele alegeri prin care orașul avea să treacă vreodată se numea Marcus Holconius Priscus și era, cel mai probabil, nepotul sau strănepotul său.

Elita masculină — și nu numai?

Rămâi ușor cu impresia, din tot felul de afișe electorale, inscripții cu binefaceri și liste de *duoviri* și edili, că doar elita masculină conta la Pompeii. În anumite sensuri și formal vorbind, chiar așa și era: numai

un bărbat liber, care poseda o avere corespunzătoare, putea să acceadă la una dintre acele funcţii majore; în schimb, niciun fost sclav — oricât de bogat ar fi fost el — şi nicio femeie — oricât de capabilă, de ambiţioasă ori de nobilă — nu ar fi putut accede la aceste funcţii. Şi totuşi, există o mulţime de aluzii la faptul că alte grupări de cetăţeni, mai mult sau mai puţin oficial recunoscute, din eşaloanele inferioare ale ordinii sociale formalizate, puteau să aibă — şi chiar aveau — o influenţă asupra vieţii publice din Pompeii. Şi există dovezi ferme ale influenţei unor femei de frunte în ceea ce constituia nucleul propriu-zis al oraşului.

Să revenim, pentru o clipă, la locul familial de îngropăciune recent descoperit la Scafati, lângă Pompeii. Cel mai distins dintre membrii familiei comemoraţi acolo (probabil Decimus Lucretius Valens, deşi numele nu i s-a păstrat) era, la fel ca Marcus Holconius Rufus, cavaler („ecvestru") roman; acest rang îi fusese acordat de împăratul Tiberius. Sponsorizase cu mare generozitate, pe plan local, nişte jocuri cu gladiatori şi — cum ne aşteptăm deja —, „ca răsplată pentru această mărinimie", după cum afirmă textul inscripţiei, consiliul orăşenesc decretase înălţarea, pe cheltuiala publică, a unei statui care să-l reprezinte călare, precum şi organizarea unor funeralii (deşi cuvântul respectiv s-a pierdut), atribuirea unui loc de îngropăciune şi rostirea unui discurs funebru.

Nicio surpriză până aici. Dar inscripţia nu se rezumă la atât, ci înregistrează şi alte onoruri acordate răposatului. *Augustales* (poate şi vreo altă grupare, pentru că, lucru de-a dreptul frustrant, următorul cuvânt nu a supravieţuit) au votat pentru el dreptul la *statuae pedestres*, adică să i se ridice statui permanente, în mărime naturală, aşa cum au votat şi asistenţii augustalilor, laolaltă cu *nates* şi *scabiliari*. Gruparea *forenses* — cu care ne-am întâlnit deja — i-a votat „scuturi" (adică să-i fie reprezentată efigia pe scuturi). E mai dificil de spus cine erau acei *nates* şi *scabiliari*. Bănuiala cea mai plauzibilă este că *scabiliari* erau cei care acţionau „clămpănitorile" în teatru, presupunând că termenul avea de-a face cu latinescul *scabellum*, care desemna un fel de castaniete mari, acţionate cu piciorul, adeseori folosite în pantomime. Dacă aşa este, atunci *nates* puteau fi vânzătorii de perne pentru şezut — o marfă de dorit, dacă urma să stai ore întregi pe locurile tari, de piatră. Dar aceasta este, în mare măsură, o deducţie, dat fiind unicul sens atestat al cuvântului latinesc *natis–nates* pe care-l avem, şi anume: „buci".

Dar, indiferent de cine erau aceste grupări şi pe cine reprezentau, e clar, cel puţin, că existau multe asemenea organizaţii în oraş, în plus faţă de consiliul

orășenesc, ele având nu doar interesul de a onora un cetățean de frunte, ci și structurile instituționale în care să ia decizia de a proceda în acest fel (și de a urmări punerea în aplicare a deciziei), plus, evident, banii necesari concretizării ei. La fel ca listele găsite pe monumentul funerar ridicat în memoria lui Lucretius Valens, alte două asemenea liste, una datând cu siguranță din anii 40 î.e.n., vorbesc despre „înainte-șezători" și „asistenți" — un amestec de sclavi, foști sclavi și oameni liberi — care erau mai-mari peste un fel de asociație locală din oraș, probabil însărcinată să aibă grijă de răspântiile de drumuri și de altarele care se găseau în multe asemenea locuri. În altă parte, găsim și o referire la un așa-numit „District rural suburban al augustanilor norocoși", care nu numai că avea propriii săi funcționari, ci întreprindea și acțiuni de binefacere, plătind pentru construirea unora dintre gradenele din teatru. Unii savanți au presupus că era vorba despre un district de votare din zona rurală, care se dezvoltase către funcții suplimentare, sociale și instituționale. Dar faptul că pare să fi fost reorganizată în anul 7 î.e.n. le-a sugerat altora că rolul organizației va fi fost oarecum diferit. Pentru că, exact în același an, împăratul Augustus a reorganizat asociațiile de vecinătate locală de la Roma, transformându-le parțial în organizații de loialitate aservite chiar împăratului. Să fi existat vreo influență, vreo inițiativă dinspre Roma, în spatele acestui „District rural suburban al augustanilor norocoși"? Cu siguranță, așa cum vom vedea în Capitolul IX, adorarea de inspirație religioasă a împăratului roman la Pompeii se adresa unor grupări organizate ale rezidenților mai degrabă umili ai orașului.

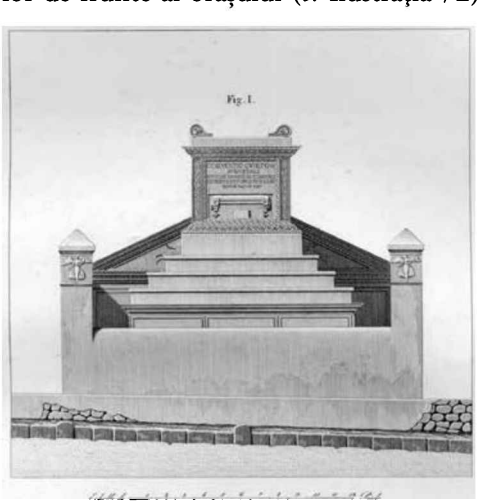
Destul de predictibil, de îndată ce coborâm sub nivelul celor din *ordo*, probele se subțiază foarte mult, și devine încă și mai greu de stabilit exact cu ce se ocupau aceste grupări sau cum se constituiau ele și, în plus, cât de „oficiale" erau. Putem bănui, de exemplu, că existau anumite diferențe de statut între „vânzătorii de perne pentru șezut" (dacă erau, într-adevăr, așa ceva) și *forenses*. Dar care erau aceste diferențe? Unele grupări erau chiar la periferia legalității. Tacit relatează că o reacție a guvernării romane față de răzmeriță din Amfiteatru a fost să desființeze „adunările lor ilegale". Care erau acestea?

Oricât de impenetrabile erau aceste grupări, problema importantă nu e totuși aceea că existau în oraș organizații formate din oameni cărora nu le era îngăduit să facă parte din *ordo*. Este aceea că ele par să fi funcționat după principii asemănătoare celor ale membrilor elitei locale, rezultând, câteodată, recompense asemănătoare. De exemplu, binefacerile jucau un rol important și la nivelul acesta — indiferent dacă era vorba despre

ridicarea de statui sau despre renovarea unui teatru. Cultura de la Pompeii se baza pe *donații*, la toate nivelurile. Funcțiile publice de orice fel presupuneau dărnicia manifestată public.

Poate cea mai importantă dintre aceste grupări era cea formată din așa-numiții *Augustales*, una dintre asociațiile care au votat pentru onorarea lui Decimus Lucretius Valens și care putea foarte bine să treacă drept un fel de *ordo* pentru foști sclavi. Dovezile existenței acestei grupări la Pompeii sunt foarte fragmentare: avem nenumărate probe în legătură cu membrii ei luați individual, în schimb foarte puține despre ce făceau ca organizație acești *Augustales*. O dată în plus, tabloul general depinde de punerea laolaltă a informațiilor pe care le avem din alte orașe italice. Denumirea sub care se prezentau este fără echivoc: erau implicați în cultul religios al lui Augustus și în cele ale succesorilor săi, dar nu constituiau, în sensul restrâns al termenului, o „preoție" specializată. În majoritatea cazurilor, îi găsim angajați în organizarea de banchete, în renovarea unor clădiri sau chiar plătind o taxă de intrare, pentru a deveni membri ai grupării — la fel cum se întâmpla și în cazul *ordo*.

Monumentele funerare de mari dimensiuni ale unora dintre cei comemorați ca fiind *Augustales* în cimitirele din jurul orașului indică faptul că era vorba despre pompeieni familiarizați cu averea și puterea. Dintre acestea, monumentul dedicat lui Caius Calventius Quietus (aproape cert un fost sclav) purta o inscripție lăudăroasă: „dată fiind generozitatea lui", i se conferise, „prin hotărârea consiliului și cu acordul poporului", un *bisellium* — un loc special și onorific în teatru, care li se atribuia bărbaților de frunte ai orașului (*v.* Ilustrația 72). Nu putem ști astăzi ce aveau



72. Acest mormânt al unui fost sclav, construit, așa cum se obișnuia, de-a lungul unuia dintre drumurile care ieșeau din oraș, este o mândră ilustrare a onorurilor civice de care s-a bucurat Caius Calventius Quietus. Cu greu se poate face distincție între monumentele funerare ale vechilor aristocrați pompeieni și cele ale noilor îmbogățiți.

de spus cei asemenea lui Marcus Holconius Rufus, membri vechi ai elitei pompeiene, despre unul precum Caius Calventius Quietus. Dar în moarte, cel puțin, nimic nu-l deosebește pe acesta din urmă de membrii celor mai vechi familii de proprietari funciari. Oricât de ferm ierarhizată va fi fost acea societate, căile către prestigiu erau mai variate la Pompeii decât ar putea părea la prima vedere, chiar și pentru cei din afara mediului decurialilor.

Dar cea mai mare surpriză, în această lume ierarhizată a bărbaţilor, se ivește chiar din For. Cea mai mare clădire din zonă, care se înalţă în colţul de sud-est al pieţei, a fost construită în timpul domniei lui Augustus (*v.* Figura 14, Ilustraţia 73). Destinaţia ei a făcut obiectul multor controverse, ca și a celorlalte clădiri din For: piaţă de alimente, piaţă de sclavi, sală multifuncţională? Cel puţin, e clară inspiraţia care a stat la baza ei. Am văzut deja că două dintre statuile de pe faţada clădirii erau copii ale unora din Forul lui Augustus, de la Roma. Cadrele ușilor, din marmură cioplită, decorate cu suluri de acant, reflectă stilul contemporan din capitală și sunt foarte apropiate de cele de pe un alt monument augustan

73. Clădirea Eumachiei, așa cum este înfăţișată de această machetă amănunţită din secolul XIX, expusă la Muzeul de Arheologie din Napoli. În dreapta, se vede *Via dell'Abbondanza*; în centru, este curtea descoperită, parte a terenului donat de Eumachia; jos, o porţiune din colonada Forului.

mult-evocat, *Ara Pacis* — Altarul Păcii. Anumiţi istorici de artă au comparat felul în care e concepută cu cea a unui portic ridicat la Roma de soţia lui Augustus, împărăteasa Livia.

74. Statuia Eumachiei din clădirea întemeiată de ea în For. Este instructiv să ne amintim că această femeie înveşmântată modest era capabilă să finanţeze construcţia unuia dintre cele mai mari edificii din oraş.

Comparaţia este una potrivită, şi nu dintr-un singur punct de vedere. Pentru că această construcţie, cunoscută sub denumirea de Clădirea Eumachiei, a fost şi ea rezultatul acţiunii unei femei. Inscripţiile de deasupra celor două intrări declarau că Eumachia, o preoteasă din oraş, fiica unei familii de frunte, al cărei soţ făcea parte dintr-o altă familie de frunte, o ridicase „în numele ei şi al fiului ei… pe cheltuială proprie". Statuia îi fusese instalată la un capăt al clădirii (*v.* Ilustraţia 74), pentru ea plătind asociaţia piuarilor (de unde şi fantezia că întregul ansamblu va fi fost o sală a curăţitorilor de textile). Nu ştim aproape nimic despre Eumachia şi nu putem decât bănui care vor fi fost multitudinea de circumstanţe care au determinat-o să ridice acest monument, şi diversele niveluri la care va fi fost implicată activ în conceperea şi proiectarea lui. Cel mai probabil, încerca să-şi ajute fiul să avanseze în carieră. Dar un lucru e cert: produsul finit e ştampilat cu numele ei, aproape la fel de ferm cum teatrul este asociat cu numele lui Holconius. Eumachia este aici expresia modului prin care cultura capitalei îşi croia drum către Pompeii. Şi nu era unica femeie care întreprindea astfel de acţiuni de binefacere. O inscripţie descoperită în For afirmă clar că şi o altă clădire de acolo era tot opera unei preotese, o anume Mamia.

Nu e însă cazul ca, bazându-ne pe aceste două exemple, să supraestimăm puterea pe care o deţineau femeile în Pompeii. A fi preoteasă, chiar dacă era tot o funcţie publică, nu era totuna cu a fi *duumvir*. Nici măcar actele de binefacere la scară mare nu confereau în mod automat o putere formalizată. Acestea fiind zise, trebuie subliniat că Eumachia exemplifica diferitele căi pe care se ajungea la un statut de proeminenţă la nivelul oraşului. Era, şi ea, un „chip al succesului".

CAPITOLUL VII

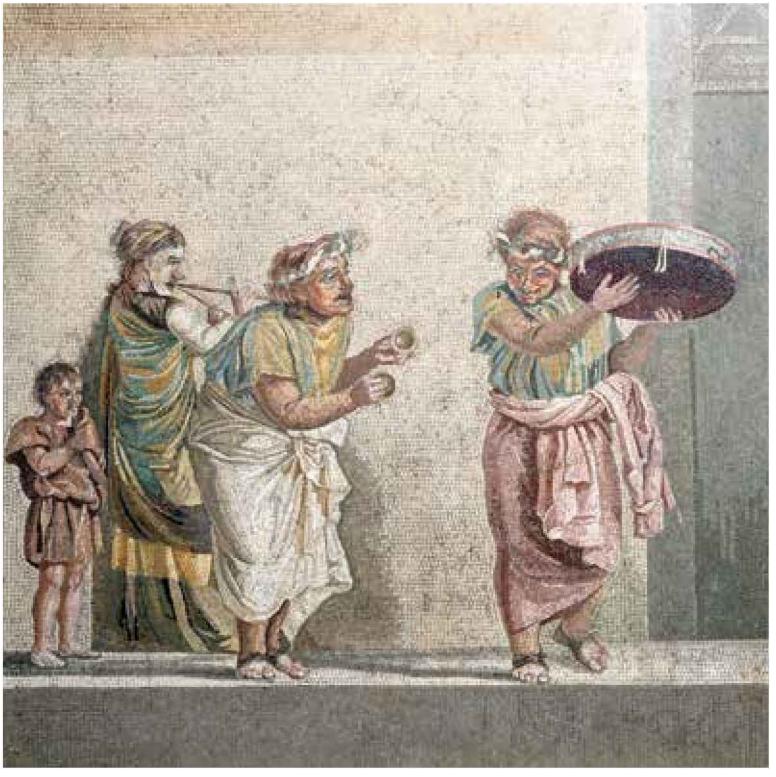
Plăcerile trupului: mâncare, vin, sex și băi

Rozătoare ca aperitive?

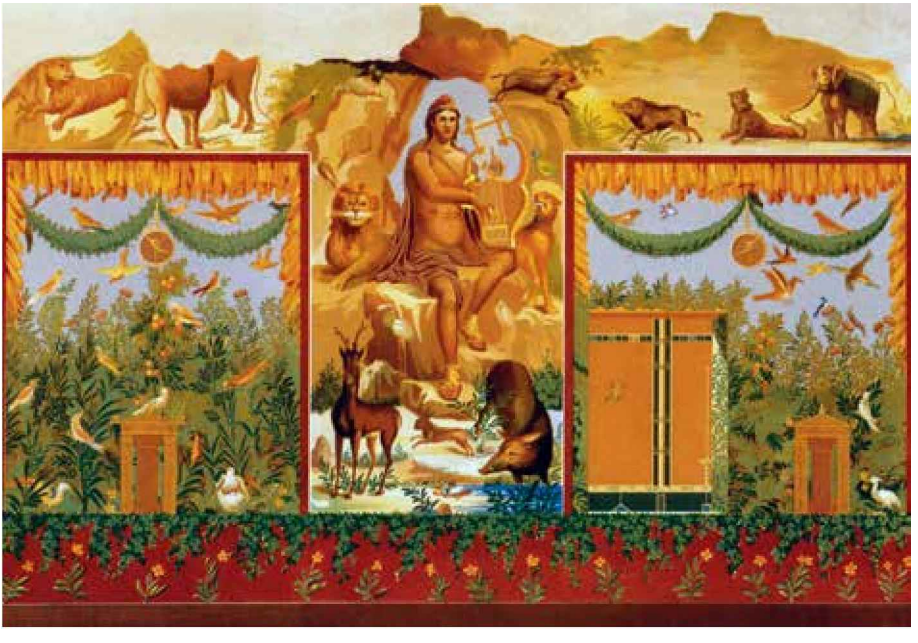
Un obiect curios de ceramică, dezgropat la mijlocul anilor 1950 într-o casă mică, situată nu departe de Amfiteatrul de la Pompeii, a fost identificat, de la bun început, drept „borcan de alunari*“ (v. Ilustrația 75). Ideea este că alunarii își duceau viața înăuntru, alergând înainte și-napoi pe șanțurile spiralate, modelate pe dinăuntrul vasului (echivalentul roman al unei roți de hamster). Două tăvițe puteau fi alimentate cu hrană din afară, și câteva mici orificii lăsau să pătrundă aer și puțină lumină. Gura

75. Un recipient pompeian pentru alunari. Din când în când, romanilor li se întâmpla să mănânce alunari, așa cum se poate vedea în filme. Alunarii erau ținuți în acest mic vas de lut (înalt de vreo 20 de centimetri) cu capac — puși la îngrășat, până venea vremea să fie consumați. Șanțurile spiralate din interiorul vasului foloseau ca piste de alergare pentru bietele ființe.

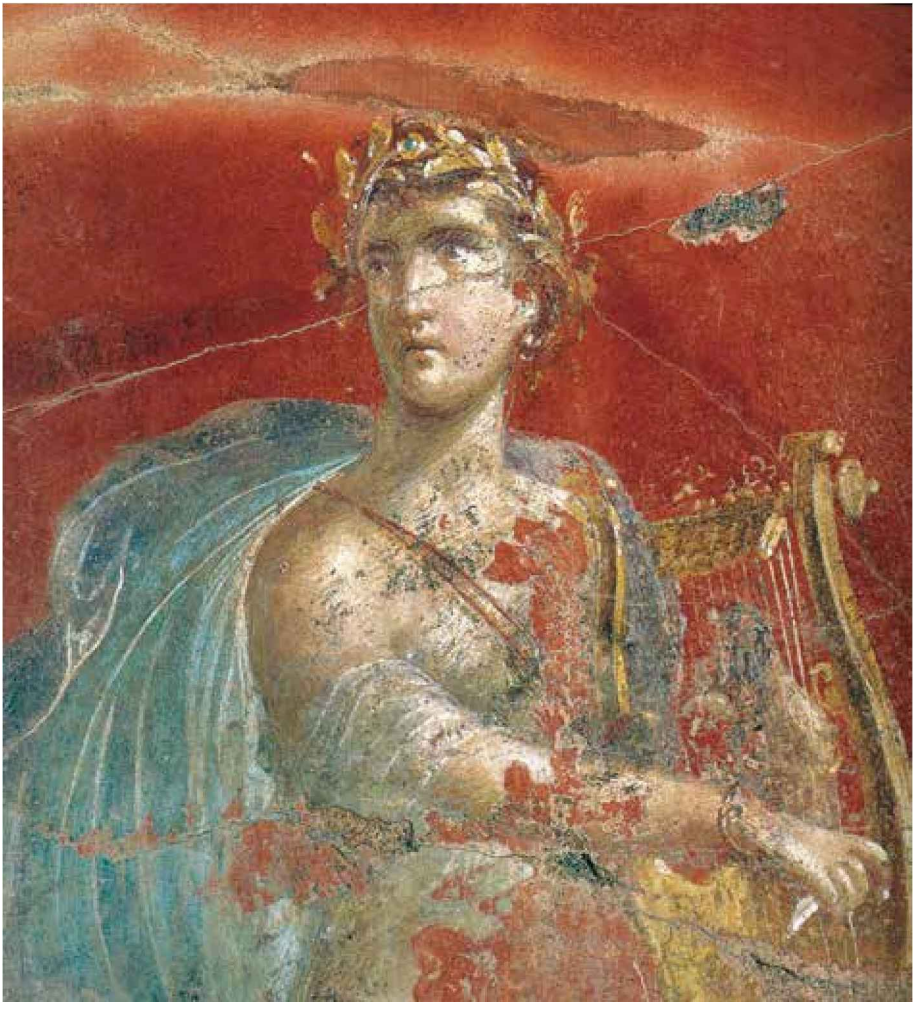
* Mic șoarece de pădure de culoare roșiatică



Planșa I — Mozaic reprezentând muzicanți, probabil menit să ilustreze o scenă dintr-o comedie a dramaturgului grec Menandru, din secolul IV î.e.n. Provine din așa-numita *Villa* lui Cicero, situată imediat dincolo de Poarta Herculaneum.



Planșa II — Întregul zid al grădinii unei case era decorat cu această scenă frapantă, înfățișându-l pe Orfeu, care farmecă animalele cu muzica lui.



Planșa III — Să fie acesta împăratul Nero? În pictura de față, descoperită în sufrageria luxoasă a unei clădiri din imediata apropiere a orașului Pompeii, sub înfățișarea zeului Apollo, a fost identificat Nero. De aici, s-a formulat ideea că în această casă, probabil, a locuit împăratul, când a venit în vizită la Pompeii. Asta, bineînțeles, dacă a venit vreodată, cu adevărat, în vizită la Pompeii.

Planșa IV — Reconstrucția unei fațade având o coloratură tipică, de pe *Via dell'Abbondanza*. La marginea din dreapta, este un altar de răspântie, apoi urmează un local semi-deschis ori o tejghea de prăvălie. Pe zidul casei următoare, sunt pictate anunțuri electorale. Deasupra intrărilor, umbrare în consolă apără de soare și strada, și prăvăliile respective.

Planșa V — Tâmplari etalându-și meșteșugul în cursul unei procesiuni. În marginea stângă, era o statuie a divinității lor protectoare, Minerva, deși nu se mai distinge mare lucru, în afară de scutul ei recognoscibil. În mijloc, este un model de lucrare de-a lor de tâmplărie.

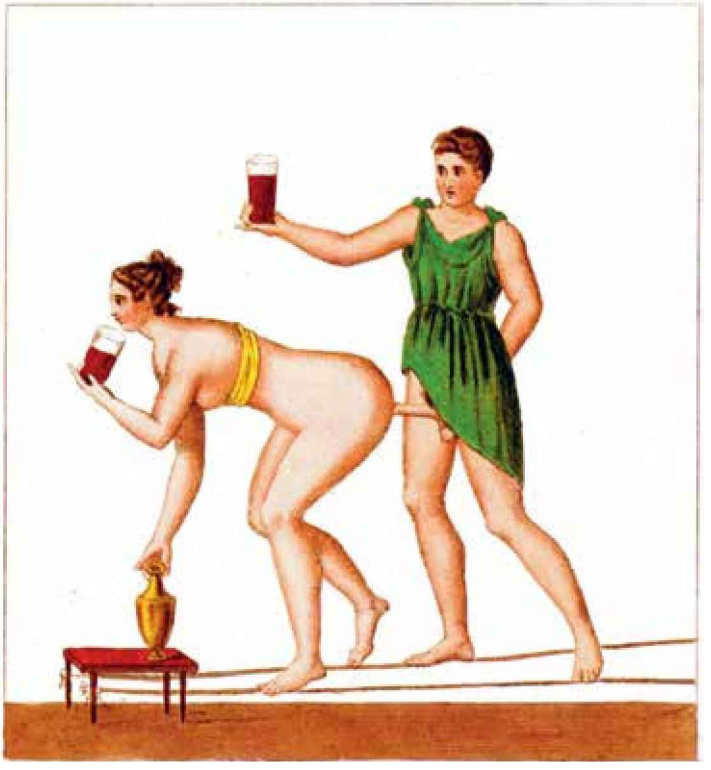
Planșa VI — Masa de joc dintr-o pictură descoperită într-un local de pe *Via di Mercurio*. Îmbrăcămintea de toate zilele, viu colorată, contrastează cu imaginea pe care ne-o facem despre romanii mereu înveșmântați în togi.

Planșa VII — Una dintre cele mai bine păstrate scene ale vieții din For, de pe Domeniul Iuliei Felix. Un grup de bărbați consultă un înscris, amplasat peste soclurile mai multor statui, în fața colonadei.

Planșa VIII — Această machetă a Casei Poetului Tragic prezintă o secțiune longitudinală prin reședință, de la ușa de intrare din față, până la peristilul posterior (*v.* și Figura 6). Din atriul central, puțul coboară adânc sub podea. Partea din față a casei are încăperi substanțial de mari la etajul întâi.

Planșa IX — Macheta grădinii cu peristil a Casei Poetului Tragic. Peretele din spate e pictat cu o scenă de grădină. Sub colonadă, se află celebra pictură cu sacrificarea Ifigeniei (*v.* Ilustrația 55).

Planșa X — Pictură de pe peretele sufrageriei de mari dimensiuni din Brutăria Îndrăgostiților Casti. La prima vedere, este o scenă elegantă, cu divanele acoperite cu perne și cuverturi confortabile și cu vesela de sticlă aranjată ordonat pe masă. Dar femeia din spate este atât de beată, încât abia se mai poate ține pe picioare, iar între cele două perechi semi-culcate, se zărește un bărbat care și-a pierdut cunoștința.



Planșa XI — Număr de echilibristică. Un desen de secol XIX după o pictură astăzi pierdută, care se afla într-un local de pe *Via di Mercurio*. Frânghiile întinse ar fi, probabil, un produs al imaginației artistului modern.

Planșa XII — O fantezie tipic romană. Acest bătrânel sfrijit, dar cu penisul mare, modelat în bronz, era menit să țină tot felul de nimicuri pe tava sa, în folosul mesenilor bogați.

vasului era obturată de un capac, pentru a ține acele ființe blocate înăuntru, și, poate, pentru a le deregla ceasul biologic, din cauza semiîntunericului permanent, în așa fel încât să nu apuce să hiberneze — deși s-ar fi putut prezice la fel de bine că întunericul avea să-i adoarmă.

Oricât de puțin probabilă ar putea părea o asemenea reconstituire, cert este că vasul cel straniu se potrivește aproape în detaliu cu o descriere lăsată de un autor pe teme de agricultură, din secolul I î.e.n.: „Alunarii sunt îngrășați în oale — scrie acesta —, pe care o mulțime de oameni le țin chiar și în interiorul caselor. Olarii le modelează într-o formă specială. Fac niște șanțuri de fugă pe dinăuntru, și un căuș, pentru hrană. În asemenea oale se pun ghinde, alune sau castane. După ce se închid cu capace, animalele se îngrașă la întuneric". Au mai fost descoperite alte câteva la Pompeii sau prin împrejurimi. Nu încape îndoială că un alunar gras și frumos putea constitui o delicatesă în bucătăria romană. Singura carte de bucate care ni s-a păstrat de la romani — o compilație datând din secolul IV sau din secolul V e.n., atribuită unui binecunoscut gastronom pe nume Apicius, care trăise cu câteva secole mai devreme și aproape sigur nu avea nicio legătură cu acea carte — cuprinde o rețetă de alunar umplut („umple alunarul cu carne tocată de porc și cu carne de alunar întreg, zdrobit împreună cu piper, nuci, *silphium* [posibil un soi de chimen] și sos de pește"). Iar la ospățul extravagant al lui Trimalchio, care constituie piesa centrală a romanului *Satyricon* de Petroniu, printre antreuri se numără și „alunari înmuiați în miere și presărați cu semințe de mac".

Dar aceste biete animăluțe nu jucau nici pe departe un rol atât de important în bucătăria romană pe cât li-l atribuie fantazările moderne în privința luxului și a exceselor alimentare ale romanilor, care se numără printre cel mai des pomenite și mai mitologizate aspecte ale vieții din lumea antică romană. Banchetul orgiastic la care bărbați și femei stau pe jumătate culcați, mai mult sau mai puțin îmbrăcați, și sunt îndopați cu struguri de întregi batalioane de sclavi sau întind mâinile după platouri de argint cu alunari umpluți, îmbibați cu sosul de pește zis *garum* — iată o imagine binecunoscută din filmele de genul *peplum**, ba chiar și din documentarele de televiziune. Iar aspectele mai ciudate ale bucătăriei romane sunt imitate în mod curent la petrecerile cu togi ale studenților și la restaurantele moderne curajoase, chiar dacă efemere (un fel de fiertură

* *Peplum* e tunica purtată de greci și romani în filmele — mai ales în cele italiene — din anii 1950-1960, pe subiecte din Antichitatea mediteraneană (greacă, latină, biblică).

de anșoa este pusă la bătaie, de obicei, pe post de palidă imitație a sosului de pește roman, și niște șoricei de zahăr țin locul preparatului autentic).

Capitolul de față își propune să treacă în revistă o serie de plăceri pompeiene, de la ce se mânca și se bea până la cum se făcea sex și baie. Vom descoperi (așa cum am văzut deja în cazul recipientului pentru alunari) că imaginea modernă, atât de răspândită, a ce și cum făceau romanii nu este întru totul greșită. Dar, în fiecare caz, realitatea antică se dovedește a fi mai complicată și mai interesantă decât imaginea hedonistă, excesivă și grosolană pe care o sugerează stereotipurile actuale.

Ești ceea ce mănânci

Romanii nu s-au dat înapoi de la mitologizarea propriilor obiceiuri în materie de mâncare și băutură. Biografii împăraților supralicitau din plin tot ce ținea de masa celui pe care-l slujeau. Banchetele erau închipuite ca fiind ocazii nu numai de a profita de ospitalitatea lui, dar și de a vedea reconfirmate ierarhiile din cultura romană. Adevărat sau nu (probabil că nu), se spunea despre un împărat mai ciudat din secolul III e.n., Elagabal, că patrona mese la care se respecta un cod al culorilor — într-o zi, toată mâncarea servită era verde, în altă zi, albastră — și că, pentru a fi sigur că oaspeții de rang inferior își cunoșteau bine locul, ordona să li se pună dinainte feluri de mâncare din lemn sau ceară, în timp ce el însuși consuma varianta comestibilă. Alți autori romani discutau până în cele mai mici amănunte regulile și convențiile meselor elitei. Se cuvenea ca femeile să stea pe jumătate culcate, ca bărbații, sau în capul oaselor? Care poziție de pe divanul împărțit de mai mulți era cea mai onorantă? La ce oră trebuia să te prezinți la o cină, ca să fii considerat politicos? (Răspuns: nu trebuia să fii nici primul, nici ultimul care sosea, drept care se putea dovedi necesar să stai o vreme și să aștepți afară, pentru a-ți putea face intrarea la momentul cel mai potrivit.) În ce ordine se cuvenea să mănânci toate felurile din fața ta?

În tot cazul, creațiile culinare fantastice le aţâţau imaginația romanilor, așa cum le-o stârnesc și contemporanilor noștri. La ospățul fictiv dat de Trimalchio, circulă gluma că, din toată mâncarea, nimic nu e ceea ce pare a fi (cam ca Trimalchio însuși, un fost sclav care se dă drept aristocrat). Unul dintre feluri consta într-un mistreț înconjurat de purcelușI, care se dovedesc a fi făcuți din aluat de cozonac. Iar atunci când se taie

mistreţul, un stol de mierle îşi ia zborul dintre măruntaiele lui. Un artificiu poate mai puţin fantezist, dar care propune o „amăgire" similară, este recomandat de Apicius în cartea sa de bucate. O reţetă memorabilă se referă la o „crăticioară cu anşoa fără anşoa". Recomandând un amestec de orice fel de peşte, urzică de mare şi ouă, autorul asigură că acesta va induce în eroare orice mesean: „Nimeni de la masă nu-şi va da seama de ce mănâncă".

Găsim, şi la Pompeii, picturi murale care descriu petreceri extravagante, perfect potrivite stereotipurilor moderne referitoare la cinele romanilor. O scenă (*v.* Planşa X) din sufrageria Brutăriei Îndrăgostiţilor Caşti înfăţişează două cupluri care stau în poziţie semiculcată, pe divane acoperite cu perne şi cuverturi. Cu toate că nu e nicidecum o imagine a destrăbălării sexuale, sunt reprezentate, în schimb, excese de alte feluri. Băutura este amplasată pe două măsuţe de alături, o cantitate impresionantă s-a consumat deja, pentru că un al treilea bărbat şi-a pierdut conştienţa pe unul dintre divane, iar o femeie din fundal nu mai poate sta în picioare decât susţinută de partenerul ei (sau de un sclav). O altă pictură, din aceeaşi încăpere, conţine o scenă similară, dar de astă dată în aer liber, divanele fiind protejate de copertine; un sclav amestecă vinul într-un castron mare (în Antichitate, vinul era în mod curent amestecat cu apă).

În Casa cu *Triclinium*, denumită astfel după picturile din sufrageria ei, găsim alte variaţiuni pe aceeaşi temă. Într-o scenă, un bărbat, care probabil tocmai a sosit la petrecere, stă aşezat pe un divan, ca să fie descălţat de un sclav, în timp ce unul dintre ceilalţi musafiri vomită deja (*v.* Ilustraţia 76). Într-o altă scenă, în care nişte animatori îi distrează pe musafirii aflaţi pe divane, zărim o piesă de mobilier surprinzătoare. Ceea ce la prima vedere pare a fi un ospătar în carne şi oase este, de fapt, o statuie de bronz reprezentând un tânăr care ţine o tavă pentru mâncare şi băutură.

Aşadar, se potrivesc sălile de luat masa şi cutumele gastronomice de la Pompeii cu aceste imagini de pe pereţii caselor din oraş? În Capitolul III, am văzut că mesele simandicoase de felul acesta erau rezervate, probabil chiar şi pentru membrii elitei, unor ocazii speciale; în cele mai multe cazuri, se mânca pe fugă, stând la mese ori chiar în picioare, în peristil. Acestea fiind zise, trebuie menţionat şi că au fost excavate unele *triclinia* care sugerează o atenţie cu totul deosebită faţă de detalii şi de lux — precum, de exemplu, instalaţia de cinat care se deschide spre grădina Casei Brăţării de Aur, cu marmura ei lucioasă şi apa care clipocea (*v.* Ilustraţia 35). Vesela de argint şi alte piese rafinate din instrumentar, descoperite

76. Reproducere de secol XIX după o pictură din Casa cu *Triclinium*, care înfăţişa o petrecere de-a romanilor. De observat că sclavii sau oamenii liberi care serveau la masă par mai mici decât musafirii. Dar tot erau nişte auxiliari folositori într-o asemenea ocazie: unul (în stânga) descalţă un musafir; altul (în dreapta) sprijină un mesean căruia deja i s-a făcut rău.

ocazional în oraşul Pompeii şi în împrejurimile sale, creează şi ele imaginea unei mese romane bogate, cu toate stereotipurile, glumele şi clişeele culturale care aveau de-a face cu aceasta.

În Casa lui Menandru, au fost găsite 118 piese de argintărie, majoritatea reprezentând veselă, învelite cu grijă în pânză şi stivuite într-o ladă de lemn, într-o pivniţă de sub sala de baie privată a reşedinţei. Indiferent dacă fuseseră ascunse acolo de ocupanţii casei, când au fugit, sau, mai probabil — de vreme ce nu era niciun semn de împachetare grăbită —, depozitate pe parcursul renovărilor construcţiei, această colecţie de obiecte includea seturi asortate de cupe de băut, platouri, castroane şi linguri (cuţitele vor fi fost făcute dintr-un metal mai dur). Erau chiar şi o pereche de mici recipiente de argint pentru piper sau alte condimente, într-o deghizare trimalchiană: unul în forma unei amfore, celălalt în forma unei sticle de parfum.

La câţiva kilometri în afara zidurilor oraşului, într-o casă de ţară de la Boscoreale, peste o sută de piese de argint au fost dezgropate la finele

secolului XIX. Fuseseră ascunse, aproape cert pentru a fi protejate, când a erupt vulcanul, într-un depozit adânc, unde a fost găsit și trupul unui bărbat — ori al posesorului, ori al unui posibil hoț. Printre acele obiecte prețioase, era și o pereche de cupe care trimit iar la banchetul lui Trimalchio. În toiul petrecerii lui, un schelet de argint este adus la masă, ceea ce-l inspiră pe fostul sclav să cânte o arie sinistră pe tema: „Hai, mâncați, beți, vă veseliți, pentru că mâine poate muriți" (un motiv predilect de moralizare, foarte răspândit printre romani). Ei bine, două dintre cupele de la Boscoreale erau decorate cu o petrecere foarte însuflețită… a unor schelete (*v.* Ilustrația 77). Mai multe erau inscripționate cu numele unor învățați greci și cu sloganuri filozofice pe potriva lor, de genul: „Plăcerea este scopul vieții" etc.

77. Un mesaj potrivit pentru o cină îmbelșugată: această cupă de argint de la Boscoreale înfățișează niște schelete voioase, cu lozinci moralizatoare inscripționate lângă ele.

În anumite cazuri, putem stabili o corespondență cvasiexactă între obiectele care figurau în picturile cu mâncare și băutură de pe zidurile de la Pompeii și cele scoase fizic la lumină în urma excavațiilor din oraș. Colecția de piese de argintărie, înfățișată pe zidurile unui mormânt bogat, ar putea face parte din serviciul de masă din Casa lui Menandru. Încă și mai frapantă e statuia de bronz de sine stătătoare, descoperită într-o cameră de mari dimensiuni din Casa lui Iulius Polybius (odinioară sală pentru cină, era folosită, la vremea erupției, ca depozit sau ca magazie). Imitând stilul „arhaic" tipic al sculpturii grecești din secolul VI î.e.n., personajul stă cu brațele întinse în față, probabil pentru a susține o tavă. Deși se

presupune adesea că pe tava respectivă ar fi fost așezate lămpi, transformând statuia într-un lampadar complicat și scump, se poate la fel de bine ca ea să fi fost un „ospătar mut", care ținea mâncarea, la fel ca în pictura din Casa cu *Triclinium*. Acest concept se regăsește, la o scară mai mică, într-un grup de instrumente pentru masă dintr-o altă casă din oraș: patru bărbați bătrâiori, despuiați, cu mădulare lungi, care le atârnă, fiecare susținând câte o tăviță pe care se puneau aperitive, gustări sau trufandale (*v.* Planșa XII). O parte din acest model s-a bucurat de o posteritate cel puțin surprinzătoare: lăsând la o parte mădularele care atârnau, o binecunoscută firmă italiană care produce veselă a scos pe piață, în prezent, o copie scumpă a unei asemenea tăvi.

Dar există motive de a crede că, până și la cele mai grandioase ocazii, realitatea meselor pompeiene era destul de diferită față de imaginile care o înconjurau și mult mai puțin somptuoasă ori elegantă. Cu alte cuvinte, picturile murale vor fi redat o idealizare a cinatului (cu vome și toate celelalte), mai degrabă decât replica unor situații concrete. Desigur, piatra dură a divanelor fixe probabil că era acoperită cu perne și cuverturi, pentru a fi mai confortabilă și atrăgătoare. Și, fără îndoială, odată cu exercițiul, practica de a mânca doar cu mâna dreaptă, în timp ce stăteai rezemat — pe jumătate culcat, de fapt — pe cotul stâng, ajungea să pară aproape ceva firesc. În tot cazul, multe dintre sufrageriile pompeiene, acolo unde s-au păstrat divanele și dacă sunt privite cu un ochi practic, arată înghesuite și prea puțin comode pentru meseni. Chiar și la o instalație atât de sofisticată cum era cea din Casa Brățării de Aur, simpla poziționare pe divane pare să fi fost o operațiune dificilă, cel puțin pentru mesenii mai puțin agili. Niște trepte de lemn, sau echivalentul lor uman, concretizat în trupuri de sclavi, ar fi ajutat la rezolvarea problemei, dar nu pe de-a-ntregul. Mai mult decât atât, trei oameni tolăniți pe unul dintre acele divane ar fi creat deja aglomerație după standardele actuale. S-ar putea ca și pentru pompeieni să fi însemnat același lucru. Faptul că diferitele ustensile din serviciile de veselă de argint erau aranjate în perechi, și nu în grupuri de câte trei, ar putea sugera că stereotipul devenit canon „trei pe un divan" nu reprezenta neapărat și o practică în viața reală.

Detaliile modului în care se desfășura servirea creează și ele confuzie. Divanele mobile dintr-o cameră cu mult spațiu de manevră permiteau flexibilitate și lăsau loc de trecere. Nu și în acele *triclinia* construite ca atare. Unde erau divane fixe, era, de obicei, și o masă fixă în centru, pe care probabil că erau așezate mâncarea și băutura. Dar nu era mare, și

trebuie că rămânea prea puțin loc pe ea, după ce se aranjau nouă (sau chiar și șase) farfurii și cupe cu băutură. Asta implică rolul esențial pe care-l vor fi avut mesele portabile și sclavii, deși loc nu prea era nici pentru ei — mai ales că servitorii nu se puteau posta *în spatele* mesenilor, pentru a le umple farfuriile și cupele, așa cum se întâmplă în restaurantele moderne. Și cum rămânea cu situațiile în care, precum în Casa Brățării de Aur, masa din centru era, de fapt, un bazin cu apă? Aici, poate că Pliniu cel Tânăr — care s-a menținut la o distanță sigură de tot ce a însemnat erupția Vezuviului și i-a supraviețuit, ca să poată povesti despre ea, nu ca unchiul său, Pliniu cel Bătrân, care s-a dus mai aproape, s-o cerceteze, și a murit — ne poate arăta direcția corectă. Într-una dintre scrisorile sale, el descrie *villa* pe care o avea în Toscana. Reședința includea o grădină complicată, cu o zonă pentru cină la un capăt, care avea în față un bazin umplut cu apă de micile șuvoaie care țâșneau chiar din corpurile divanelor. Pliniu explică faptul că farfuriile mai mari le erau plasate mesenilor chiar pe marginea bazinului, dar cele mai mici și garniturile erau lăsate să plutească pe apă. Se prea poate să fi funcționat același principiu și în Casa Brățării de Aur. Dacă da, e greu să nu bănuim că, oricât de sofisticat ar fi fost aranjamentul în teorie, umezeala trebuie să fi fost numitorul comun și al mâncării, și al mesenilor.

Această realitate dă naștere unor întrebări în legătură cu ce fel de mâncare se oferea în asemenea sufragerii simandicoase. Sub influența lui Petronius, avem tendința de a ne imagina feluri ample și elaborate, mistreții întregi umpluți cu păsări vii reprezentând numai una dintre multele opțiuni extravagante. Ce-i drept, o parte dintre echipamentele de bucătărit găsite la Pompeii sugerează că erau posibile anumite combinații savante, chiar dacă nu atât de bătătoare la ochi precum cele aduse dinaintea musafirilor săi de Trimalchio. Descoperirile includ o mulțime de cratițe mari, de tigăi, de strecurători, de site și de forme complicate pentru budinci (care aduc aminte frapant de formele folosite și azi pentru budincile de jeleu: iepuri cu urechile lungi sau purcei dolofani — *v.* Ilustrația 78). Probabil că toate acestea erau fezabile într-o cameră de mari dimensiuni, cu divane care puteau fi mutate din loc. Nu și în cele mai mici, în ciuda eleganței lor. Acolo, aspectele practice legate de spațiu și de obiceiul de a mânca numai cu o mână dau naștere bănuielii că mâncarea servită era, de obicei, simplă și măruntă sau, cel puțin, tăiată deja în bucățele mici, cât o îmbucătură. În contrast cu imaginea impresionantă a banchetelor date de romani care apare în filme, trebuie să invocăm o realitate adeseori mult

78. Ustensile de gătit pompeiene, numai bune pentru a pregăti un ospăţ. La nivelul cel mai de jos, vase şi recipiente mari; deasupra, piese mai sofisticate: polonice, cratiţe, forme de copt şi ceva ce pare a fi o tigaie pentru ouă ochiuri.

mai înghesuită şi mai puţin confortabilă, în care orice era mai substanţial decât echivalentul unui bufet modern, în care totul e adus la dimensiunea la care poate fi înfulecat dintr-o singură înghiţitură, i-ar fi făcut pe meseni să mănânce nu numai foarte dificil, dar şi foarte murdar.

Sigur aceste consideraţii nu-i preocupau pe săraci, care probabil că nici în fanteziile lor cele mai dezlănţuite nu visau vreodată la mistreţi umpluţi şi la alunari însiropaţi în miere. Cinatul în *triclinium* era pentru bogătaşi sau pentru cei din categoriile sociale imediat inferioare, care ar fi putut, măcar din când în când, să ia câte o masă specială într-un loc special, de exemplu în sufrageria din Brutăria Îndrăgostiţilor Caşti, unde puteai, contra cost, să mănânci într-un asemenea stil (chiar dacă masa era plasată într-un mediu câtuşi de puţin luxos, între animalele de povară şi moara de făină). Masa de fiecare zi a celor mai mulţi pompeieni era departe de a fi simandicoasă. De fapt, consta, probabil, într-un meniu sănătos — chiar dacă se repeta —, format din pâine, măsline, vin, brânză (mai curând tip *ricotta*, nu de genul cedarului), fructe, seminţe şi câteva legume de grădină. Se mâncau şi peşte (prins din golful învecinat, mai puţin poluat pe atunci decât este acum), şi carne, dar mai rar. De departe cea mai comună carne era cea de porc, cel mai adesea sub formă de

cârnați sau de sângerete, în loc de hălci mari fripte. Puiul și ouăle, ca și carnea de oaie sau de capră, furnizau, din când în când, puțină variație.

Acesta e tabloul distribuției cărnii, descoperit în cursul excavării caselor, inclusiv a celor mai mari. Într-un singur an de cercetare a Casei Vestalelor, de exemplu, au fost găsite în jur de 250 de oase identificabile de animale (peste 1 500 n-au putut fi atribuite vreunui animal anume). Aproape o treime erau de la porci, puțin peste o zecime de la oi sau capre și doar două procente de la vaci. Cifrele acestea sunt foarte aproximative, probabil trecând cu vederea unele clase de dovezi (cele în total douăsprezece oase de pui identificabile sunt neplauzibil de puține); iar numărul mare de „neidentificabile" pune, de bună seamă, sub un semn de întrebare la fel de mare orice concluzii ferme care s-ar putea trage de aici. Chiar și așa, se potrivește corect cu suma de dovezi pe care le avem de peste tot din lumea romană, că porcul era carnea standard a locuitorilor imperiului; cel descoperit la *Villa* Regina trebuie că era destinat cinei din ziua respectivă — cea a erupției.

Meniul de bază al pompeienilor obișnuiți este ilustrat cu însuflețire de o listă frumos inscripționată pe un perete din atriul unei case din centrul orașului, care se prelungea cu un local. Așa cum se întâmplă de obicei cu asemenea *graffiti*, nici acesta nu conține vreo explicație a motivului pentru care a fost realizat; pare a fi doar o listă, inclusiv cu prețuri, ale unor alimente (plus câteva lucruri esențiale) cumpărate într-o serie de opt zile; nu se precizează luna și nu se precizează anul, dar nu poate fi cu prea mult timp înaintea erupției. Cel mai probabil este că reprezenta o încercare a cuiva — care fie locuia în casă, fie venise în vizită — de a ține o evidență a recentelor cheltuieli făcute (de el sau, mai plauzibil, de ea). Nu putem să decodificăm astăzi toți termenii latinești referitori la cumpărături: un *sittule*, la prețul de „8 *asses*" (un sesterț avea 4 *asses*), putea fi o găleată; un *inltynium*, la prețul de 1 *as*, poate foarte bine să fi fost o lampă; iar niște *hxeres* la 1 *denar* (sau 16 *asses*) poate că erau fructe uscate sau nuci — dacă da, erau destul de scumpe.

Dacă era vorba despre o listă completă a cumpărăturilor cuiva dintr-o săptămână (cu un accent apăsat pe *dacă*), ea sugerează un meniu fad, cu excepția cazului în care persoana respectivă mai avea, pe undeva, și alte alimente sau și le cultiva personal. În fiecare zi, își cumpăra pâine, de unul sau mai multe feluri: „pâine", „pâine brută" și „pâine pentru sclav". În prima zi de pe listă, 8 *asses* au fost cheltuiți pe „pâine"; a doua zi, 8 pe „pâine" și 2 pe „pâine pentru sclav"; în ultima zi, 2 *asses* au costat și

„pâinea", și „pâinea brută". „Pâinea pentru sclav" poate să fi fost doar o subcategorie a contabilității sau poate că se referea la un sortiment anume de pâine; dar nu era unul și același lucru cu „pâinea brută", de vreme ce, într-una din zilele avute în vedere, au fost cumpărate și una, și alta. În orice caz, lista nu numai că ne oferă posibilitatea de a vedea o parte din paleta de produse a unei brutării pompeiene, dar subliniază și cât de importantă era pâinea în meniul unei zile obișnuite la Pompeii. La un total de 54 *asses* (adică 13½ sesterți), pâinea costa cel mai mult de pe toată lista săptămânală de cheltuieli.

Urma uleiul, cumpărat în trei din cele opt zile, pentru care se cheltuiau în total 40 *asses*, și vinul, de asemenea cumpărat în trei zile din opt, la un preț total de 23 *asses*. Cumpărăturile făcute mai rar, care costau, deci, mai puțin, mergeau de la „cârnat" (1 *as*) și brânză (cumpărată în patru zile din opt, în două variante, dar pentru care se cheltuiau în total 13 *asses*), până la ceapă (5 *asses*), praz (1 *as*), plevușcă (2 *asses*) și, probabil, ceva de bovină (cel puțin așa sugerează cuvântul *bubella* — pentru 1 *as* în total). În esență, este vorba despre un meniu bazat pe pâine, ulei, vin și brânză, cu câteva adăugiri, dar aproape fără carne. Două alte liste asemănătoare, mai scurte, care par să țină socoteala cumpărăturilor de alimente, confirmă aceeași imagine generală. Ambele conțin pâine. Una include vin (1 *as*), brânză (1 *as*), ulei (1 *as*), slănină (3 *asses*) și carne de porc (4 *asses*). Cealaltă, care ar putea reflecta un drum recent până la piața de legume, conține varză, sfeclă, muștar, mentă și sare (toate la câte 1 *as*, cu excepția verzei, mai scumpe, care costa 2 *asses*).

E ușor să privești cu un sentiment de romantism aceste meniuri simple și sănătoase, pe care s-ar zice că le ilustrează listele cu pricina. Într-adevăr, poeții romani, această categorie a populației care ducea un trai decent, oricât de mult s-ar fi văitat de sărăcie, adesea deveneau lirici când venea vorba despre dieta hrănitoare a țăranului. O poșircă ieftină, făcută în casă, proclamau ei, și niște pâine cu brânză, acolo, erau mai bune decât un ospăț dacă erau consumate într-o companie potrivită. Poate chiar așa și era. Dar obiceiurile gastronomice ale pompeianului obișnuit aveau prea puțin de-a face cu imaginea dezmățului culinar din filmele moderne pe subiecte romane sau chiar cu imaginile cu ospețe care împodobeau pereții din orașul Pompeii. Dacă suntem onești — și dacă ni s-ar da de ales —, cei mai mulți dintre noi presupun c-am prefera să cinăm cu Trimalchio.

Societatea localurilor

Cea mai bună metodă prin care puteai scăpa de un meniu compus din pâine, brânză și fructe și mâncat în cămăruțe înghesuite, deasupra unei prăvălii sau a unui atelier, unde posibilitățile de a găti ceva mai apetisant erau fie restrânse, fie inexistente, rămânea să mănânci în oraș. De mult se consideră că Pompeii se constituise într-o cultură a localurilor ieftine, cu cârciumi, taverne și *thermopolia* (cum sunt adesea denumite în ghidurile moderne, cu toate că nu acesta era termenul antic folosit cu predilecție), care se înșirau de-a lungul străzilor, atrăgându-i pe trecători — de la vizitatori care aveau ceva timp la dispoziție până la rezidenți din împrejurimi, care nu aveau o locuință frumoasă în care să-și petreacă timpul. Cert este că tejghelele de zidărie care mărgineau trotuarele, cu oale mari (*dolia*) plasate în ele și cu standuri de expunere în spate, constituie unul dintre cele mai răspândite elemente ale scenei străzii pompeiene (*v.* Planșa IV).

Adesea viu colorate, respectivele tejghele veneau să ilustreze toată paleta de gusturi pompeiene în materie decorativă: uneori, erau tapetate, la stradă, cu un frumos model din bucățele de marmură colorată; alteori, elegant pictate cu motive florale; în câteva cazuri, promovau viguroase imagini falice. Fațadele clădirilor etalau și ele, pe alocuri, anunțuri sau reclame incitante la ce se oferea înăuntru. Un local de lângă Amfiteatru, care avea în prelungire o mică vie, înfățișa un minunat phoenix pe peretele exterior, însoțit de sloganul: „Phoenixul e fericit — poți fi și tu". Acesta era barul deținut de cel poreclit „Dl Ospitalitate", pe numele său — Euxinus. Este încurajator gândul că făcea reclamă la primirea caldă oferită în cârciuma lui cu ajutorul unei picturi înfățișând pasărea mitică renăscută din propria cenușă. Putea exista o mai bună metodă prin care să se laude cu tonicul pe care îl vindea în taverna phoenixului?

Peste 150 de asemenea stabilimente au fost descoperite în cadrul excavațiilor desfășurate la Pompeii (estimându-se că existau cu mult peste 200 în întregul oraș). Nu e greu să se formeze impresia unui oraș înțesat de cârciumi cu mâncare de-a gata, care, din acele *dolia* încastrate în tejghele, ofereau vin și tocană unei populații înfometate — chiar dacă într-o atmosferă mai puțin „familistă" decât în rețeaua modernă McDonald's. Cert este că scriitorii romani aveau tendința de a prezenta localurile și tavernele de felul acesta ca fiind niște spelunci dubioase, asociate cu o serie de vicii, care nu se limitau la beție și la consumul exagerat de mâncare

ieftină. Spuneau despre ele c-ar fi fost niște raiuri ale sexului, prostituției, jocurilor de noroc, infracționalității în general, ținute de patroni lipsiți de orice scrupule — niște șarlatani și escroci.

Poetul Horațiu, de exemplu, scrie că vechilul proprietății sale de la țară tânjea după rău-famatele plăceri de la oraș: „bordelul și taverna soioasă", o împerechere fără îndoială semnificativă și o aluzie la genul de servicii oferite. Iuvenal, într-o satiră considerată extravagantă, evocă imaginea unei cârciumi din Ostia, portul Romei, ticsită de tot felul de indivizi din cele mai nefrecventabile categorii, de la hoți, criminali și călăi până la făuritorii de sicrie și preoții eunuci ai zeiței Cibele, care și-au luat liber de la îndatoririle lor din templu ca să se îmbete. Și împărații considerau, pare-se, că trebuia neapărat ca localurile să fie controlate legislativ. Despre Nero, se spune c-ar fi lansat prohibiția vânzării de orice mâncare gătită, în afară de legume și bob; Vespasian ar fi limitat lucrurile și mai mult — la bob. Totuși, nu e clar cât de eficiente erau asemenea interdicții și cum anume se presupunea că îmbunătățeau ele climatul moral.

Sex, prostituție, jocuri de noroc, infracționalitate — erau, de bună seamă, prezente toate la Pompeii, indiferent dacă în localuri sau prin alte părți. Însă realitatea unei mari părți din viața de tavernă era mai puțin sumbră și mai variată decât se grăbeau să sugereze acei autori și legiuitori din clasele superioare romane, gata oricând să stigmatizeze orice loc al plăcerilor populare inofensive drept moralmente dubios. Ceea ce s-a scos la lumină din rămășițele de la Pompeii prezintă o imagine a respectivelor stabilimente substanțial mai complexă și mai diversă decât se recunoaște adesea.

În primul rând: chiar existau două sute de localuri în oraș? Socotind populația orașului la circa 12 000 de locuitori, ar fi însemnat câte un local pentru fiecare 60 de persoane, fără a se ține cont dacă erau bărbați, femei, sclavi sau copii. Desigur, poate că nu populația rezidentă era cea mai semnificativă în acest sens. Pentru că debușeurile de mâncare și băutură aprovizionau și mulți vizitatori: marinarii din port, pe cei care veneau de la țară la oraș pentru câte o zi sau pe cei care se opreau în oraș, ca loc de escală în cursul unei călătorii mai lungi. Un oraș este întotdeauna susceptibil să ofere facilități unei populații mai mari decât a rezidenților săi permanenți. Chiar și așa, dacă existau două sute de localuri, supraoferta era una considerabilă (și aportul de bani destul de neglijabil pentru patroni), mai ales dacă se iau în calcul și categoriile de persoane de la care nu te așteptai să fie clienți ai localurilor respective — mulți dintre sclavi, de exemplu, sau doamnele din lumea bună.

Se prea poate ca o bună parte din ceea ce numim azi „localuri" (indiferent în ce subcategorie preferăm să le introducem, cum ar fi „taverne" sau „hanuri") să nu fi fost nici pe departe așa ceva. Tejghelele, acele *dolia* încastrate în ele și rafturile de expunere aveau menirea evidentă de a contribui la vânzarea unor produse, dar putea fi vorba despre orice fel de produse, nu neapărat despre mâncare și băutură destinate consumului neîntârziat, acolo și atunci. Este foarte posibil, cu alte cuvinte, ca unele dintre așa-zisele localuri să fi fost, în realitate, băcănii sau alte prăvălii similare, care să fi vândut nuci, linte și bob de la tejghelele descoperite mult mai târziu.

Într-adevăr, nici atunci când stabilimentul era în mod cert un local, imaginea convențională a bunului patron, care băga polonicul adânc în vasele acelea mari, încastrate în tejghea, și-ți punea de acolo vin și tocană, are toate șansele să nu fi fost una reală. Oalele respective erau făcute dintr-o ceramică poroasă. Nu există vreun semn c-ar fi fost căptușite cu smoală. Plus c-ar fi fost extrem de greu să fie curățate pe dinăuntru sau chiar să fie golite până la ultimul strop de orice conținut lichid. În apropiere, la Herculaneum, unde s-au păstrat mai multe urme ale conținutului lor, se pare că erau pline cu ceva uscat — fructe deshidratate, bob sau năut —, ce se putea vinde, măcar în parte, pe post de gustare. Vinul era ținut în vase plasate pe podea sau pe rafturi fixate în pereți, așa cum semnalează, ici și colo, armăturile și suporții care s-au păstrat — de unde se turna direct în cănile în care le era servit consumatorilor. Mâncarea caldă va fi fost gătită separat, pe o plită, și servită direct din oală.

O chestiune rămasă în suspensie ar fi cât de rău famate erau asemenea localuri. Încercările de a depista urme ale unei rudimentare zonări în organizarea urbană a orașului și de a localiza cârciumile și bordelurile — unde se putea bănui existența unui „comportament deviant" — cât mai departe față de zonele formale, publice și ceremoniale, nu sunt întru totul convingătoare. Ce-i drept, așa cum am văzut în Capitolul II, erau mai puține în imediata vecinătate a Forului decât în alte părți, mai umblate, ale orașului (e limpede că patronii cu simț practic își vor fi amplasat negoțurile în zonele cu acces maxim la potențialii consumatori). Dar nu numai că relativa lor absență este parțial iluzorie (acolo unde se află restaurantul modern erau situate odinioară trei localuri, așa cum am văzut), dar tot felul de factori — de pildă, prețurile practicate pentru achiziționarea sau închirierea proprietăților — puteau interveni în ecuație. Acestea fiind zise, nu încape îndoială că localurile erau asociate — ceea

ce vom putea constata, privind mai îndeaproape unul sau două dintre ele — cu trei plăceri combinate: mâncarea, băutura și sexul.

Femeile ale căror nume apăreau (și care, în anumite cazuri, au fost șterse) în sloganurile electorale de pe unul dintre pereții cârciumii de pe *Via dell'Abbondanza* munceau, probabil, ca barmanițe sau chelnerițe în local: Asellina, Zmyrina, Aegle și Maria. Stabilimentul a fost excavat numai în parte la începutul secolului XX, și știm cât de mult i se întindea suprafața dincolo de singura încăpere vizibilă astăzi — de vreme ce avea patru chelnerițe, e de presupus că acoperea o suprafață destul de mare. Chiar și în condițiile date, decorațiunile interioare care au supraviețuit și colecția de obiecte din incinta localului, care au fost scoase până acum la lumină, ne ajută să ne facem o impresie corectă despre ambianța și dotarea unei cârciumi pompeiene.

În afară, partea de jos a pereților era vopsită în roșu, iar sloganurile electorale — deasupra. Nu există vreun semn vizibil sau reclamă pe fațadă care să anunțe prezența localului, dar la colțul străzii, câteva uși mai încolo, niște vase de băut elegant pictate, în culoarea bronzului, trebuie să fi avut menirea de a-i face atenți pe potențialii clienți că în apropiere se afla o cârciumă. Aceasta avea o deschidere largă la stradă, chiar dacă pe jumătate blocată de tejgheaua în formă de L, o structură de zidărie solidă, vopsită și ea în roșu pe laturi și acoperită, pe deasupra, cu o rețea de fragmente de marmură. Avea, încastrate în ea, patru *dolia* și un cuptor mic la capăt, cu un recipient de bronz tot încastrat, probabil pentru încălzitul apei — echivalentul antic al ceainicului menținut la foc mic. Urcioarele de vin erau proptite de perete, în spatele tejghelei, unde (având în vedere felul în care au fost găsite diversele obiecte) se afla un rastel de lemn pe care erau păstrate și alte piese din dotarea localului. Din spatele încăperii, niște scări duceau la etaj.

Clienții erau întâmpinați de o lampă de bronz atârnată deasupra tejghelei, la capătul dinspre ieșirea de la stradă (*v.* Ilustrația 79). Această creație ingenioasă li s-a părut atât de șocantă săpătorilor care au dezgropat-o, încât au preferat să n-o reproducă inițial, când și-au publicat descoperirile. Pentru că lampa în sine este atașată de o mică figură din bronz, reprezentând un pigmeu, în mare parte gol, cu un falus enorm, aproape la fel de mare ca el însuși. Cu toate că brațul drept e deteriorat în prezent, probabil că ținea în mână un cuțit, cu care urma să-și taie propriul mădular, din al cărui vârf deja iese un altul, mai mic. Și, ca să le pună capac la toate, șase clopoței atârnă de diversele părți ale întregului ansamblu.

79. Cu clopoţei atârnaţi…? Această extraordinară lampă falică atârna deasupra intrării unei cârciumi. Dădea puţină lumină pe timpul nopţii, şi probabil că adierea vântului făcea să răsune zurgălăii. Statueta din centru este cu puţin mai înaltă de 15 centimetri.

Obiectul — unul dintre mai multele obiecte asemănătoare găsite la Pompeii sau în apropiere (motiv pentru care putem fi relativ siguri în privinţa cuţitului) — atârnând deasupra tejghelei, având funcţia combinată de lampă, alarmă de vânt şi sonerie. Bun venit în lumea cârciumilor, nu?

Era o lume a nopţii, dar şi una a zilei, dacă e să judecăm după celelalte şapte lămpi de ceramică descoperite în unica încăpere a stabilimentului (una dintre lămpi având un model elegant, în formă de labă a piciorului). Restul obiectelor găsite acolo formau un amestec de practic şi casnic, cu vagi tuşe de lux şi fantezie. Exista o bogată colecţie de cupe de bronz, pentru apă sau vin, precum şi o pâlnie de bronz, care trebuie să fi fost o piesă esenţială pentru deşertarea vinului din recipientele de stocare în cele de servire. Pâlnia era un accesoriu atât de caracteristic pentru local, încât o asemenea ustensilă se regăsea şi pictată în reclama de la colţul străzii. Iar sticla pare să fi fost materialul de predilecţie pentru vasele de băut — în general, era o prezenţă mult mai obişnuită pe mesele de la Pompeii decât avem tendinţa să ne imaginăm, fiind induşi în eroare de procentul relativ scăzut de obiecte de sticlă descoperite, comparativ cu cele din alte materiale. Nu numai că multe dintre acestea s-au făcut ţăndări ca urmare a erupţiei, dar au avut şi mult ghinion în vremurile moderne. Câteva dintre vasele de sticlă din acest local au fost distruse în cursul celui de-al Doilea Război Mondial, dar, printre descoperirile iniţiale, se număra şi un minunat serviciu de boluri şi cupe delicate din sticlă (precum şi o miniamforă

stranie, tot din sticlă, care avea o gaură în partea de jos, probabil pentru a lăsa mici cantităţi de mirodenii speciale să picure în apă ori în vin). Setul de ustensile era completat de o serie de cupe şi farfurii de ceramică mai puţin scumpe, de o pereche de urcioare atrăgătoare (unul în formă de cocoşel, iar celălalt — de vulpe) şi de unul sau două cuţite.

În rest, au rămas destule urme care să arate că tot localul era, la origini, mult mai puţin auster decât pare astăzi. Unele armături şi balamale de os trimit la prezenţa unor piese de mobilier din lemn, poate nişte dulapuri sau cutii de stocare. Au fost scoase la lumină şi încasările dinaintea erupţiei: 67 de monede în total, câteva de valori mai mari (totalizând puţin peste 30 de sesterţi), restul în *asses*, în monede a câte 2 *asses* ori dintre cele mici, de sferturi de *as*. După locurile precise în care au fost găsite, se pare că serviciul de la tejghea lucra cel mai mult cu *asses*; câteva monede au fost găsite chiar în *dolia* — ceea ce ar putea sugera o altă utilizare a respectivelor vase încastrate. Cele mai multe monede cu valori mai mari fuseseră puse la păstrare pe raftul din spatele tejghelei. Această cantitate de bani se potriveşte bine cu alte dovezi pe care le deţinem în legătură cu preţurile dintr-un local pompeian. Un *graffito* dintr-un alt stabiliment indică faptul că puteai cumpăra poşircă (un pahar? o carafă?) la 1 *as*, vin ceva mai bun la 2 *asses* şi vin falern, de calitatea I, la 4 *asses*, adică 1 sesterţ (deşi, dacă este să-l credem pe Pliniu când spune că vinul falern putea fi aprins cu o flacără, înseamnă că trebuie să fi fost, mai degrabă, un fel de vinars decât un vin propriu-zis, acesta fiind şi motivul pentru care era îndoit cu apă). În afară de pigmeul care te întâmpina, elementele care se apropie cel mai mult de statutul de semne ale depravării erau nişte fragmente din două oglinzi.

Dar important era comportamentul personalului de servire şi al consumatorilor — iar felul în care oamenii se purtau înăuntru nu poate fi neapărat reconstituit după detaliile fizice înconjurătoare. Ne putem face o idee preţioasă despre atmosfera dintr-un local, cu oameni cu tot, din două serii de picturi găsite în alte două stabilimente din oraş, unde se putea bea — unde imaginile de pe pereţi erau, în mod evident, menite să-i întreţină pe clienţi chiar cu scene din „viaţa de cârciumă" la care luau parte. Oricât de umoristice, parodice, idealizante ar fi toate acestea, sunt cel mai bun ghid al nostru în materie de cultură a localurilor pompeiene.

Cea dintâi serie provine din ceea ce se numeşte Hanul (sau Cârciuma) lui Salvius („Dl Salvator"), un mic stabiliment de la un colţ de stradă numai bun din centrul oraşului: patru imagini, care se succedau iniţial pe un perete al încăperii principale din faţă, cel opus tejghelei, şi care se află

acum în siguranţă, la Muzeul de Arheologie din Napoli (*v.* Planșa XIII). În partea stângă, un bărbat și o femeie — amândoi cu ţinute în culori vii, ea cu o manta galbenă, iar el, cu o tunică roșie — se sărută într-o atitudine mai curând stingheră. Deasupra personajelor figurează textul: „Nu vreau să… [cuvântul-cheie, din păcate, s-a pierdut] cu Myrtalis". Ce nu va fi vrut să facă omul acela cu Myrtalis sau cine va fi fost ea, nu vom putea ști niciodată. Poate că e doar o vinietă care subliniază nestatornicia pasiunii, cum s-ar spune azi: „Nu mai vreau să-mi fac veacul cu Myrtalis, nu mai vreau să mă cuplez cu această fată". Sau poate că, dată fiind atitudinea băţoasă a celor doi, fata e *tocmai* respectiva Myrtalis, iar ideea este că bărbatul nu e deloc fericit de întâlnirea cu ea.

În scena următoare, doi băutori sunt serviţi de o chelneriţă, dar între ei se naște o sfadă în legătură cu vinul. Unul spune: „Aici", iar celălalt: „Ba nu, e-al meu". Femeia care-i servește nu are de gând să se lase implicată în competiţia lor — le spune: „Cine-l vrea, acela să-l ia". Pe urmă, ca și cum ar vrea să-i aţâţe oferind vinul unui alt client, zice: „Oceanus, vino să bei ceva". Această chelneriţă, care e gata în orice moment să le întoarcă vorba, nu le arată niciun semn de respect. Iar băutul este urmat de un joc de zaruri în scena următoare, unde izbucnește o nouă ceartă. Doi bărbaţi stau la o masă. Unul strigă: „Am câștigat!", iar celălalt obiectează: „Nu e trei, e doi". Până la ultima scenă a suitei, s-a trecut deja la lovituri și la insulte. Unul zice: „Nenorocitule, trei am dat și-am câștigat", iar celălalt îi răspunde: „Ba nu, muist ce ești, eu am câștigat". Asta-i deja prea de tot pentru proprietar, care-i azvârle în stradă: „Ieșiţi afară, dacă vreţi să vă bateţi", le spune el, în maniera tipică a unui patron de cârciumă. Probabil că mușterii care aveau sub ochi picturile respective recepționau mesajul.

Aceste imagini transmit un amestec familiar și oarecum ţâfnos de sex, beție și joc, dar nu cine știe ce teribilă depravare morală: niște sărutări, o mulţime de zeflemele de beţivi (dar nicidecum vomitatul pe care l-am întâlnit în imaginile din sufragerii), o ceartă legată de un joc oarecum scăpat de sub control și un patron care nu vrea ca localul să-i fie distrus, dacă se pune de vreo bătaie. Cam același tip de picturi găsim și în celălalt local pictat, la câteva străzi depărtare, tot la un colţ de stradă cu vad, denumit astăzi, după amplasamentul său, Cârciuma de pe *Via di Mercurio*. Aici exista și o cameră în spate, cu o intrare direct din stradă, și, probabil, o chelneriţă care servea, de la tejgheaua de alături, la cel mult patru sau cinci mese. Pe pereţii acestei a doua încăperi se aflau expuse picturile, la înălţimea potrivită pentru a fi admirate de cineva care ar fi stat așezat.

Unele dintre ele au și texte însoțitoare, nu pictate de autorul proiectului inițial, ci *graffiti* scrijelite ulterior de clienții localului.

O dată în plus, avem niște bărbați (pare, într-adevăr, să fie o lume *bărbătească* a băutului) cărora le sunt reumplute paharele de ospătari mai mult sau mai puțin binevoitori. Într-o imagine, un client îi întinde paharul chelnerului (sau, poate, chelneriței — e greu de spus), să i-l umple. Cineva s-a găsit să-i scrijelească omului deasupra capului: „Dă-mi puțină apă rece" — adică, s-o amestece cu vinul din pahar. Într-o scenă similară, legenda mâzgălită sună astfel: „Încă o cupă de Setian", referindu-se la vinul care fusese preferatul împăratului Augustus și despre care se spunea că era deosebit de plăcut dacă-l răceai cu zăpadă. Și aici există scene cu jocuri de noroc (*v.* Planșa VI) și o vedere profund evocatoare a interiorului unui local (*v.* Ilustrația 80). Câțiva oameni, probabil călători (doi dintre ei poartă niște pelerine cu glugi, care-i diferențiază de ceilalți doi), stau la o masă și mănâncă. Deasupra lor este una dintre soluțiile depozitării în asemenea localuri de mici dimensiuni: un asortiment de alimente, printre care cârnați și ierburi, atârnă de niște cârlige prinse de un raft, ba chiar și de un soi de cadru suspendat de tavan.

Dar o temă esențialmente diferită apare într-o pictură care decora odinioară peretele din spate al acestei încăperi și care s-a pierdut sau distrus de mult (aproape complet, cu excepția unor picioare omenești, care s-au păstrat), astăzi nemaifiind cunoscută decât din gravurile realizate în secolul XIX (*v.* Planșa XI). După toate aparențele, pictura înfățișa un extraordinar număr de echilibristică: un bărbat și o femeie cvasigoală stăteau cocoțați pe două frânghii întinse, fiecare ținând câte un pahar mare de vin — femeia pare chiar să bea din paharul ei. În plus, ca și

80. Viața la cârciumă. Acest desen de secol XIX înfățișează patru bărbați în jurul unei măsuțe, care savurează băutura servită de un ospătar miniatural. Deasupra personajelor, atârnă o parte dintre alimentele oferite de local.

cum numai n-ar fi fost deja suficient de complicat, bărbatul stătea cu ditamai penisul înfipt în corpul femeii, pe la spate. Realitatea este că răsuflăm un pic uşuraţi descoperind că pictura originală nu era chiar atât de stranie precum lasă a se înţelege această gravură. Pentru că, aproape cert, elementul frânghiilor întinse a fost introdus de artistul modern, care a confundat urmele foarte subţiri ale liniilor de ghidaj trasate de pictor, sau, poate, ale unor umbre făcute în pictură cu această găselniţă ingenioasă. Totuşi, chiar şi dând la o parte acest detaliu al numărului de echilibristică, tot se realizează un contrast incitant cu sărutul cuviincios din celălalt local. Ce reprezintă această pictură? Unii arheologi au văzut în ea o scenă extrasă dintr-un spectacol cu elemente lubrice, din teatrul local (drept care penisul supradimensionat ar putea fi un adaos în stilul pantomimei). Alţii, având în vedere că imaginile care o însoţeau ilustrau, toate, viaţa de tavernă, au tras concluzia că înfăţişa una dintre activităţile pe care aveai toate şansele să le întâlneşti în localul — indiferent dacă era vorba despre un număr de cabaret, pe care-l propuneau clienţii, sau despre ceva ce ajungeau să facă (ori sperau să ajungă să facă), după ce beau câte ceva, cu chelneriţele, până la sfârşitul serii.

Şi-atunci, oare această pictură sugerează c-am face bine să luăm puţin mai în serios acuzaţiile autorilor din perioada romană? Desigur, pe lângă zeflemelele despre cât se mânca şi cât se bea, despre jocurile de noroc şi cele amoroase, apar multe aluzii la faptul că apropierile sexuale, cel puţin în unele dintre aceste localuri, mergeau până mult dincolo de nişte sărutări. Pe zidul exterior al unei cârciumi, de exemplu, se află un *graffito* mic (scris cu totul într-o literă O mare de tot, a unui slogan electoral), în care suntem anunţaţi că: „Am futut-o pe patroană". În alte inscripţii asemănătoare, găsim nume de femei scrise pe ziduri, în contexte clar erotice, uneori incluzând şi preţul: „Sclava Felicla, 2 *asses*", „Successa, fetiţa sclavă, e bună la pat"; ba chiar şi ceea ce se consideră a fi fost o listă de preţuri: „Acria, 4 *asses*; Epafra, 10 *asses*; Firma, 3 *asses*".

Un asemenea material epigrafic trebuie totuşi interpretat cu grijă. Dacă astăzi ni se întâmplă să vedem, la câte un bar sau într-o staţie de autobuz, mâzgăliturile de genul: „Tracy e o curvă" sau „Donna ţi-o ia în gură pentru 5 lire", nu presupunem automat că vreuna dintre acele fete se prostituează. Nici nu se cuvine să luăm de bună precizarea „pe 5 lire" ca fiind o reflectare corectă a tarifelor practicate pentru acele servicii sexuale, în zona respectivă. Sunt la fel de susceptibile să fie nişte insulte, cum se prea poate şi să reflecte realitatea. La fel trebuie judecat şi în cazul oraşului Pompeii,

cu toate încercările unor savanți moderni ultraoptimiști de a se folosi de asemenea probe pentru a întocmi liste cu nume de prostituate pompeiene sau chiar pentru a stabili tariful mediu pentru fiecare activitate în parte. O „listă de prețuri" stabilită în felul acesta poate foarte bine să nu însemne mai nimic. Iar includerea termenului *asses* este o adăugire modernă: lista originală conținea doar trei nume, fiecare cu câte un număr.

Dar aglomerarea de inscripții cu un conținut erotic explicit, în jurul anumitor localuri, nu poate fi negată prin explicații, mai ales când se combină și cu decorațiuni murale corespunzătoare. Concluzia care s-a impus este că, în timp ce unele stabilimente din oraș dedicate băutului chiar asta și erau, cu mici scăpări de ordin sexual prin jurul lor, altele nu erau localuri propriu-zise, ci bordeluri în toată puterea cuvântului. Atât localul de pe *Via dell'Abbondanza*, pe care l-am analizat, cât și cel de pe *Via di Mercurio* au fost adeseori etichetate ca atare: cel dintâi pornindu-se, în mare măsură, de la prezența lămpii cu pigmeul; cel de-al doilea, de la imaginea cu bărbatul și femeia de pe frânghiile întinse (și, posibil, de la o altă pictură, din care nu s-a mai păstrat decât un cap, dar care ar fi putut să înfățișeze, la origini, un cuplu în plin act de împreunare). După anumite calcule recente, acestea două s-ar fi numărat printre cele treizeci și cinci de bordeluri din oraș — nici mai multe, nici mai puține. Altfel spus, la Pompeii se găsea câte un bordel pentru fiecare circa 75 de bărbați adulți. Chiar și adăugându-i pe vizitatorii ocazionali, pe cei veniți de la țară și pe sclavii care vor fi preferat să-și cheltuiască banii de buzunar pe așa ceva, tot s-ar spune, la prima vedere, că raportul era mai mult decât generos — ori, poate, că oferta de ordin sexual justifica temerile cele mai sumbre ale moraliștilor creștini în privința exceselor păgâne.

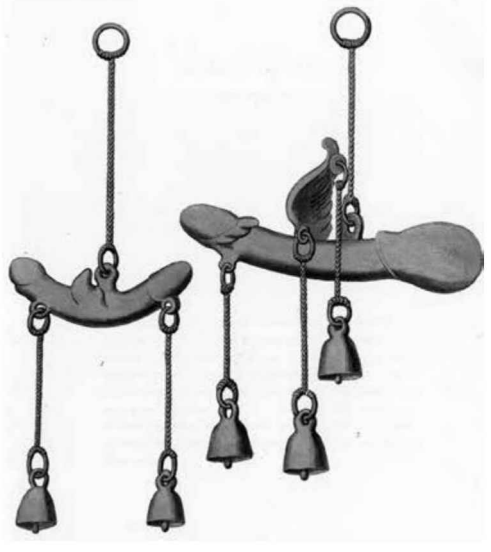
Așa se conturează, în linii mari, „problema bordelurilor pompeiene". Putem, oare, să credem cu adevărat că erau treizeci și cinci de bordeluri într-un oraș atât de mic? Sau, poate, era numai unul, așa cum se opinează, după estimările mai reținute? Cum recunoaștem un bordel, presupunând că-l descoperim? Cum facem diferența între un bordel și un local obișnuit?

Vizita la bordel

Cultura sexelor diferea, la romani, de a noastră, cea de azi. Așa cum am văzut în Capitolul II, femeile erau mult mai vizibile în lumea romană,

comparativ cu alte părţi ale regiunii mediteraneene. Mergeau la cumpărături, puteau cina laolaltă cu bărbaţii, dispuneau de averi şi-şi permiteau gesturi de binefacere. Şi totuşi, în materie de sex, ca şi în privinţa politicii, rămânea o lume a bărbaţilor. Puterea, statutul şi norocul în viaţă erau exprimate în termeni falici. De unde şi prezenţa imagisticii falice, într-o varietate aproape de neimaginat, peste tot în oraş.

Pentru vizitatorii moderni, este unul dintre aspectele cel mai greu de înţeles, dacă nu de-a dreptul deconcertante, ale istoriei oraşului Pompeii. Generaţiile mai vechi de istorici reacţionau îndepărtând aceste reprezentări din văzul publicului, ascunzându-le în „Cabinetul Secret" al Muzeului de Arheologie de la Napoli sau punându-le sub obroc într-un fel sau altul. (Când am vizitat eu situl pentru prima oară, în 1970, figura falică de la intrarea în Casa Vettiilor era, pur şi simplu, acoperită şi nu se arăta decât la cerere.) Mai recent, a fost introdus obiceiul devierii atenţiei de la sexualitatea lor, spunându-se c-ar fi fost „magice", „apotropaice" sau „antidoturi la deochi". Dar nu au cum să nu fie sexuale. Sunt falusuri care te întâmpină în pragurile caselor, falusuri amplasate deasupra cuptoarelor de pâine, falusuri sculptate chiar în suprafeţele străzilor, plus o mulţime de falusuri cu clopoţei atârnaţi de ele — şi cu aripi (*v.* Ilustraţia 81). Aceasta din urmă era una dintre creaţiile care includeau mai multă imaginaţie şi care scoteau clinchete în briza de la Pompeii — lubrica pasăre-falus, o combinaţie, cred eu, de glumă şi de celebrare nerușinată a simbolului bărbăției.



81. „Pasărea-falus" era una dintre fantasticele creaturi mitice din lumea romană. Impresionantă, puternică sau, pur şi simplu, stupidă?

În această lume, principalele funcţii ale femeilor măritate, înstărite, respectabile — altfel spus, ale celor care ocupau casele mai mari de la Pompeii — erau două: mai întâi, sarcina periculoasă de a naște copii (aducerea pe lume a copiilor era cauză importantă a mortalităţii în rândul femeilor din Roma antică, așa cum a fost până în era modernă); iar apoi, să administreze casa și gospodăria. O piatră funerară din Roma e celebră pentru felul dureros în care pune degetul pe rană. Este vorba despre un epitaf inscripţionat de un soţ în memoria soţiei lui, Claudia. Îi preţuiește frumuseţea, darul conversaţiei, eleganţa; dar ultimul rând specifică: „A născut doi fii..., a ţinut casa și a tors lână". Vieţile femeilor mai sărace vor fi fost mai variate — erau, poate, vânzătoare în vreo prăvălie, proprietărese ale unor camere de închiriat sau cămătărese —, dar am dubii că așteptările soților în privința rolului acestor femei în familie și în societate difereau foarte mult comparativ cu situaţia familiilor mai înstărite. Nu era o societate în care femeile să fi ţinut frâiele propriilor existenţe, destine sau vieţi sexuale. Poveștile spuse de poeţii și de istoricii romani despre femeile deocheate, imorale și aparent „eliberate" din capitala Imperiului sunt în parte fanteziste, în parte aplicabile numai acelor caractere cu totul excepţionale, precum femeile din casa imperială. Împărăteasa Livia nu era o femeie romană tipică.

Pentru bărbaţii din elita romană, mesajul de bază era corelarea penetrării sexuale cu plăcerea și puterea. Partenerii sexuali puteau fi de ambele sexe. Activitate sexuală între doi bărbaţi exista din plin în lumea romană, în schimb foarte puţine aluzii la faptul că „homosexualitatea", în sensul în care o înţelegem noi azi, ar fi constituit o preferinţă sexuală exclusivă, și cu atât mai puțin un stil de viaţă pentru care se opta în mod conștient. Cu excepţia cazului în care mureau prea tineri, toţi bărbaţii romani se căsătoreau. Fidelitatea sexuală faţă de soţie nu se bucura de preţuire, nici de vreo admiraţie aparte. Când venea vorba despre căutarea plăcerii, soţiile, fiicele și fiii altor bărbaţi din aceeași elită constituiau teritoriu interzis (iar trecerea graniţei respective se putea pedepsi aspru, în baza legii). Trupurile sclavilor, în schimb, și, până la un punct, ale celor inferiori pe scara socială, bărbaţi și femei deopotrivă, erau numai bune de luat. Nu era nicio problemă și nu-i păsa nimănui dacă un bărbat își lua în pat vreo sclavă sau vreun sclav dintre ai săi. Pentru *asta* și avea sclavi, măcar în parte. Cetăţenii mai săraci, care nu aveau la îndemână o asemenea sursă de obiecte sexuale, fără îndoială că apelau la prostituate. La fel cum se punea problema în cazul cinei, bogaţii își rezolvau necesităţile „în interior", în timp ce săracii căutau să și le satisfacă în afară.

Nu că așa s-ar fi creat astfel un paradis al sexului lipsit de griji, fie și pentru bărbații care s-ar fi refugiat în el. Ca în toate culturile agresiv falice, puterea în sine a falusului merge mână-n mână cu tot felul de anxietăți — de exemplu, legate de fidelitatea sexuală a nevestei (și, deci, cu paternitatea copiilor) sau de capacitatea proprie de a se ridica la înălțimea idealului bărbătesc. La Roma, eventualele insinuări că un bărbat va fi jucat rolul femeii, că va fi fost penetrat de un alt bărbat, erau suficiente pentru a distruge o carieră politică. Multe dintre insultele în care istoricii au văzut, uneori, semne ale dispreţului romanilor faţă de homosexualitate în sine erau, de fapt, îndreptate numai împotriva celor care jucaseră rolul pasiv. Revenind la Pompeii, orice asocieri va fi presupus statueta acelui pigmeu de bronz fixat pentru eternitate în lupta cu propriul său penis enorm, cu siguranţă scoteau la iveală un anume soi de anxietăți de ordin sexual. Fantastic, amuzant, carnavalesc — poate că da. Dar e greu de ignorat un mesaj mai degrabă jenant.

Nici nu se pune problema ca relaţiile individuale dintre bărbaţii și femeile romane să fi fost chiar atât de lipsite de nuanţe, de rigide cum ar putea sugera prezentarea mea seacă. Tot felul de relaţii grijulii și tandre înfloreau, indiferent dacă erau între soţ și soţie, stăpân și sclav, iubit și amantă. De exemplu, o brăţară scumpă de aur, găsită la încheietura mâinii unei femei, într-o așezare vecină cu Pompeii, avea inscripţionate cuvintele: „De la stăpân pentru mica lui sclavă", reamintindu-ne că afecţiune putea exista și în interiorul acelor structuri de exploatare (deși nu putem ști, bineînţeles, în ce măsură afecţiunea respectivă era și reciprocă, din partea „micii lui sclave" pentru stăpân). Iar zidurile oraşului Pompeii poartă din plin memoria vie a pasiunii, a geloziei și a chinurilor sufletești, cu care ne vine greu să nu ne identificăm, fie și la modul anacronic: „Marcellus o iubește pe Praestina, și ei nici nu-i pasă"; ori: „Restitutus a înșelat o mulţime de fete". Chiar și așa, structura de bază a relaţiilor sexuale romane era una eminamente brutală, câtuși de puţin prietenoasă pentru jumătatea lor femeiască.

Acesta fiind contextul, prostituţia își avea locul predilect atât pe străzi (ori la bordel), cât și în imaginaţia romanilor. Pentru guvernarea romană, prostituţia putea fi o sursă de venit. Împăratul Caligula, de exemplu, se spune că le-a impus o taxă prostituatelor — deși nu putem decât bănui cum anume se colecta, unde se aplica și cât de mult a rămas în vigoare. Dincolo de venituri însă, autorităţile erau preocupate, în principal, nu să facă zi de zi poliţie printre prostituate, ci să tragă o linie

de fermă departajare între acestea și cetățenele „respectabile", în special soțiile membrilor elitei romane. Prostituția făcea parte dintr-o categorie pestriță de ocupații (alături de meseria de gladiator sau de actor), în mod oficial considerate *infames*, „de tot disprețul", stigmat care aducea cu el și anumite impedimente legale. Unele prostituate erau sclave oricum, dar și cele care erau cetățene libere nu se bucurau, de exemplu, de protecția împotriva pedepselor corporale pe care o presupunea, în genere, calitatea de cetățean roman. Proxeneții și bărbații care se prostituau (și care treceau efectiv drept femei, după logica sexualității romane) nu puteau candida la funcțiile publice. Tradiția pretindea chiar că prostituatele-femei nu aveau voie să poarte veșminte femeiești standard, ci trebuiau să umble în togi masculine. Era o încălcare a hotarelor dintre sexe care făcea o distincție fermă între prostituate și celelalte femei, considerate respectabile.

În imaginația romanilor, prostituatele căpătau un statut disproporționat comparativ cu situația reală, imaginea acestora pendulând de la „curvele vesele" până la cel de victime tragice ale răpirii, vândute pentru exploatare sexuală, sau de obiecte ale oprobriului sau batjocurii publice. În comediile scenice romane din secolele III și II î.e.n., prostituția reprezenta o temă esențială. O intrigă de un romantism tipic unor asemenea piese îl privește pe tânărul de familie bună care s-a îndrăgostit de o prostituată sclavă, ținută sub control de un „pește" răuvoitor. Cu toată iubirea lor, o eventuală căsătorie nu e cu putință, chiar dacă tânărul ar fi în stare să adune banii necesari pentru a o răscumpăra — tatăl său nu ar încuviința în veci ca fiul să i se însoare cu o asemenea femeie. Dar tot există un final fericit. Pentru că se dovedește că obiectul dorințelor tânărului a fost, în realitate, o fată de condiție bună, căzută victimă unei răpiri și vândută proxenetului; prin urmare, nu este o prostituată „adevărată". În comedie, cel puțin, este îngăduit să intuiești realitatea stânjenitoare că hotarul dintre prostituție și respectabilitate nu e chiar așa de ferm trasat cum credeai la început.

Acesta e fundalul în contrast cu care au căutat arheologii să identifice prostituatele de la Pompeii — și rămășițele fizice ale bordelurilor. Numărul total la care ajung depinde în întregime de criteriile pentru care optează în analiza lor. În viziunea unora, prezența picturilor cu tentă erotică poate fi suficientă pentru a indica un loc în care sexul se comercializa. În virtutea unei asemenea interpretări, o cămăruță din apropierea bucătăriei din Casa Vettiilor, decorată cu trei picturi înfățișând un cuplu, bărbat și

femeie, făcând amor pe un pat, este un loc dedicat prostituţiei, un debuşeu de făcut bani pentru proprietari (sau pentru bucătarul acestora). Poate fi legată, pe bună dreptate, de un *graffito* scrijelit mărunt în vestibulul din faţă al casei, care ar fi oferit serviciile unei anume „Eutychis" pentru 2 *asses*. Mai există şi varianta ca respectiva cameră să fi fost decorată astfel pentru a-i face pe plac bucătarului preferat (a cărui locuinţă poate foarte bine să fi fost lipită de bucătărie), informaţia (sau insulta) mâzgălită la intrare având de-a face doar cu acea Eutychis, nu şi cu pictura din cămăruţa respectivă.

Alţii plasează substanţial mai sus ştacheta după care califică un spaţiu drept bordel. Un istoric enumeră trei condiţii care, odată îndeplinite, indică faptul că avem de-a face cu un loc dedicat sexului pe bani: existenţa unui pat de zidărie, într-o cămăruţă uşor accesibilă publicului; a unor picturi înfăţişând scene cu un conţinut sexual explicit; şi a unei aglomerări de *graffiti* de genul: „Am futut aici". Şi aşa constatăm că, dacă toate aceste condiţii se cer îndeplinite concomitent, numărul bordelurilor scade dramatic — la unul singur. Dacă vom accepta şi numai una sau două dintre condiţii, atunci spaţiile de la etajul sau din dosul câte unui local ar fi putut oferi, într-adevăr, loc de refugiu pentru sexul pe bani, dar asta nu înseamnă că locul respectiv era bordel în sensul strict al termenului.

Aici, arheologii se confruntă cu tot felul de capcane. Am observat deja dificultăţile de interpretare pe care le ridicau acele *graffiti* erotice şi de stabilire dacă spaţiile mici şi austere, cu priciuri de zidărie şi uşi pe care se intra direct din stradă erau locuri de practicare a prostituţiei sau doar locuinţe foarte mici şi ieftine pentru săraci. (La urma urmelor, de ce ar trebui să ne imaginăm că priciurile de piatră erau potrivite mai ales pentru prostituţie?) Dar întrebarea-cheie se referă la diferenţa dintre un bordel proiectat ca atare şi multele locuri din oraş în care se întâmpla ca sexul şi banii să-şi încrucişeze drumurile.

Probabil că ne-am lăsat prea mult şi prea uşor amăgiţi de încercările romanilor de a-i convinge pe cititorii lor că prostituatele formau o categorie absolut separată de femei (sau de bărbaţi) şi de imaginea de-a dreptul instituţionalizată a bordelului şi a „peştelui" creată de comedia romană. Majoritatea „prostituatelor" din Pompeii probabil că erau chelneriţele sau patroanele localurilor (sau vânzătoarele de flori, îngrijitoarele de porci ori ţesătoarele, dacă este să fim realişti), care uneori se culcau cu clienţii după ora închiderii, uneori pentru bani, uneori chiar în local, alteori nu. Mă îndoiesc foarte tare că multe dintre ele realmente purtau

togă (o piesă clasică de vestimentaţie, care alimenta mitul masculului din elita romană), se considerau prostituate sau își defineau locul de muncă drept bordel mai mult decât ar trece drept bordel un salon de masaj sau vreun hotel în care, dacă te interesează, poţi închiria o cameră cu ora. Căutarea bordelului pompeian este, cu alte cuvinte, o eroare categorială. Sexul pe bani era cam tot atât de răspândit prin oraș precum erau mâncatul, băutul sau dormitul.

Există și o excepție: o clădire aflată la cinci minute de mers de la For spre est, exact în spatele Termelor Stabiane, care îndeplinea toate criteriile stricte pentru a fi identificată ca bordel în toată regula. Avea cinci cămăruţe ca niște chilii, fiecare cu patul ei, care se contopea cu zidăria, și cu o serie de picturi explicit erotice, înfățișând cupluri care făceau amor într-o varietate de poziţii (*v.* Ilustraţia 82). Și astăzi mai conţine în jur de 150 de *graffiti*, dintre care nu puţine de tipul: „Am futut aici" (deși nu toate sunt de felul acesta: cel puţin o persoană a fost atât de inspirată, încât a scrijelit un citat din Virgiliu). Este însă un stabiliment mai degrabă sumbru și murdar. Situat la un colţ de clădire, are câte o ușă care dă spre fiecare dintre cele două străzi (*v.* Figura 17) adiacente. Ceea ce este acum intrarea principală, în sistemul de sens unic menit să facă față afluxului de turiști, era, probabil, tot intrarea principală și în Antichitate. Dacă intri pe acolo, te trezești pe un coridor larg, având trei boxe pe dreapta și

82. Această scenă de amor practicat într-un bordel este plasată într-un decor mai luxos decât se pare că oferea bordelul respectiv. Patul e dotat cu toate cele necesare confortului, inclusiv cu o pernă groasă. Lângă el, în partea stângă, se află o lampă, ceea ce sugerează că sexul avea loc pe timpul nopţii.

două boxe pe stânga. La capătul coridorului, un paravan de zidărie te împiedică să vezi ce este dincolo de el. S-a dovedit că acolo se găsea latrina, așa că e destul de limpede: cineva și-a dat silința să le asigure intimitatea celor care o foloseau; sau, dacă nu era vorba despre asta, a vrut să se asigure că eventualii clienți care ar fi intrat pe ușă nu erau întâmpinați de imaginea unor alți clienți care-și făceau nevoile.

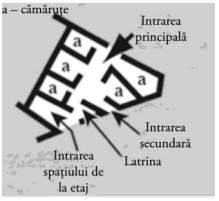


Figura 17 — Bordelul. Nimic ieșit din comun aici. Era mic și înghesuit. În afară de latrină, nu era nimic în plus, doar cinci cămăruțe în care se intra de pe un coridor. E greu de spus unde se plăteau și se primeau banii sau la ce folosea spațiul de la etaj. Să fi fost un apartament care se închiria separat, ori un spațiu în care locuiau proxenetul și fetele?

Pereții sunt vopsiți, în cea mai mare parte, în alb, ceea ce trebuie să fi fost o redecorare destul de recentă, făcută cu puțin timp înaintea erupției (în tencuială s-a găsit amprenta unei monede bătute în anul 72 e.n.). Sus de tot, deasupra nivelului intrărilor în cămăruțe, se află picturile erotice, care înfățișează bărbați făcând amor cu femei, pe la spate, de sub ele, de peste ele — din toate pozițiile. Doar două variațiuni sunt cu adevărat semnificative. O pictură înfățișează un singur personaj masculin, nu cu unul, ci cu două falusuri mari și erecte (probabil după principiul „mai bine două decât unul"); într-o alta, un bărbat stă pe un pat, și o femeie stă în picioare lângă el, fără să facă amor, ci uitându-se împreună la un fel de tăbliță — reprezentând, probabil, ca o bună glumă autoreferențială, o pictură erotică.

Cămăruțele în sine erau mici, cu paturi scurte, din zidărie, care vor fi fost (e de sperat, cel puțin) acoperite cu perne și cuverturi sau cu ceva măcar mai puțin dur decât piatra nudă. Nu există, în prezent, vreun semn că spațiile acestea erau separate în vreun fel; dar asta poate foarte bine să fie consecința tehnicilor brutale de lucru ale săpătorilor din anii 1860. Dacă vederea latrinei era blocată de un paravan solid, e greu să nu-ți imaginezi cel puțin vreo draperie care putea fi trasă peste intrarea în fiecare dintre chilii. Cele mai multe *graffiti* (deși nu toate) provin dinăuntru, din cămăruțe, și din aceste frânturi de scriere căpătăm câteva detalii în legătură cu cine, de ce și cum apela la bordel.

Bărbaților care-l frecventau nu le era teamă să-și lase numele pe pereții chiliilor. Din câte putem reconstitui, printre aceste nume nu se regăsește

niciuna dintre figurile binecunoscute ale elitei pompeiene. Prostituatele, așa cum notam ceva mai sus, probabil că erau pentru cei care nu aveau acces direct la serviciile sexuale ale propriilor sclavi. Singurul bărbat care și-a specificat în clar meseria era un „vânzător de unguente". De fapt, această colecție de *graffiti* constituie unul dintre cele mai bune indicii care ni s-au păstrat care sugerează că o anumită deprindere a cititului și scrisului era destul de larg răspândită printre oamenii de condiție destul de modestă din Pompeii. Majoritatea semnează la modul individual: „Florus", „Felix s-a culcat cu Fortunata", „Posphorus a futut aici". Din când în când însă, pare-se că erau și clienți care-și permiteau câte o aventură comună: „Hermeros cu Phileteros și Caphisus au futut aici". Se poate să fi fost vorba și de sex în grup, dar, mai degrabă, de o noapte petrecută de niște băieți în oraș.

Prostituatele sunt mai greu de identificat. Printre numele de pe pereți se află câteva de grecoaice sau de femei răsăritene (inclusiv — și destul de interesant — o „Myrtalis", nume care poate indica, deseori, statutul de sclav). Dar aceste nume ar putea fi și „profesionale", asumate pentru ipostaza respectivă și, deci, unele care nu spun nimic despre adevăratele origini ale fetelor cu pricina. Dovezi clare ale prezenței vreunei cocote masculine nu există, deși unele *graffiti* menționează practici sexuale (cum ar fi sodomia: în latinește *pedicare*, de obicei referindu-se la bărbați) care nu exclud cu desăvârșire posibilitatea ca și bărbați, nu numai femei, să fi lucrat în stabilimentul acesta. Acolo unde se găsesc prețuri, ele sunt, în general, mai mari de cei „2 *asses*" pe care-i găsim adesea mâzgăliți pe pereții cârciumilor. Un bărbat, de pildă, pretinde că „a tras un futai zdravăn de-un *denarius* (adică 16 *asses*)". Asta poate însemna că sexul ca supliment, cu o chelneriță, era mai ieftin decât cel de la bordelul propriu-zis. La fel de bine însă ar putea însemna că inscripția cu cei „2 *asses*" era, mai degrabă, o insultă convențională decât un tarif autentic.

Dispunerea numeroaselor *graffiti* în interiorul stabilimentului ne poate spune și mai multe. Un studiu recent a dezvăluit că primele două chilii, cele mai apropiate de intrarea principală, conțineau, la un loc, aproape trei sferturi din numărul total de *graffiti*. De ce? Poate pentru că erau folosite nu numai pentru sexul propriu-zis, ci și pe post de camere de așteptare, așa că bărbații aveau timp, cât așteptau acolo, să-și însemneze gândurile și lăudăroșeniile pe tencuială. Mai plauzibilă, însă, și mai simplă este explicația că, fiind cămăruțele „de

la stradă", erau folosite cel mai frecvent: intrai și optai pentru primul „spațiu" disponibil.

Cum era organizat bordelul, ne rămâne doar să ghicim. Fetele care lucrau aici să fi fost, oare, sclave ale unui stăpân-„peşte", care conducea o afacere organizată? Sau poate că totul era făcut mai la întâmplare, mai liber-profesionist? Un element relevant era nivelul superior, la care accesul se făcea printr-o intrare separată, de pe strada lăturalnică. Acolo erau cinci camere, una substanțial mai mare decât celelalte, legate printr-un balcon care servea drept coridor între ele. Aici nu existau paturi fixe, nici picturi erotice, nici vreun *graffiti* care să se fi păstrat (e drept că aici au supraviețuit foarte puține decorațiuni de orice fel). Nu există nimic care să arate ce se întâmpla în spațiul acesta. Poate că se practica tot prostituția. Poate că aici, la etaj, locuiau fetele (și, după acest model, probabil că „peștele" ocupa camera mai mare). O explicație alternativă ar fi că nu avea o legătură directă cu bordelul, ci era un apartament care se închiria separat (adresa va fi fost: „Deasupra bordelului"); în care caz, fetele prestatoare probabil că lucrau, trăiau și dormeau, pur și simplu, în acele cămăruțe înghesuite.

Sincer vorbind, este un loc aproape sinistru. Și nu-l ameliorează cu nimic șuvoiul de vizitatori care acum — de când a fost restaurat, cu câțiva ani în urmă — stau la coadă să-l admire pe dinăuntru. Se dovedește că le oferă turiștilor, de obicei, doar o scurtă plăcere. S-a calculat că o vizită medie durează în jur de trei minute. Ghizii locali, în schimb, fac tot posibilul să prezinte bordelul cât mai atrăgător, înșiruind povești nu tocmai exacte despre cât de stranii erau împreunările desfășurate cândva în acele chilii. Unii au fost auziți explicând: „Picturile îndeplinesc un rol practic. Vedeți dumneavoastră, prostituatele nu vorbeau latinește. Așa încât clienții le făceau semn către o pictură anume, când intrau, ca să știe fetele ce se aștepta de la ele".

O baie bună

O piatră de mormânt din Roma, înălțată cândva în decursul secolului I e.n. la căpătâiul unui fost sclav pe nume Tiberius Claudius Secundus de către partenera lui, Merope, conține următoarea observație picantă: „Vinul, sexul și băile ne distrug trupurile, dar sunt esența vieții — vinul, sexul și băile". Acel Tiberius Claudius Secundus nu se descurcase prea

rău, de vreme ce trăise până la vârsta de cincizeci și doi de ani. Dar sentimentul acid lăsat pentru posteritate în acest mesaj era, aproape cert, o maximă populară foarte răspândită în lumea romană. O variantă a ei s-a păstrat, de exemplu, tocmai în Turcia de astăzi: „Băile, vinul și sexul te fac să-ți întâlnești mai repede soarta".

Până acum, în acest capitol, ne-am aplecat asupra vinului și a sexului din orașul antic Pompeii. Cum rămâne cu termele: cele trei mari complexe de băi publice din oraș (denumite astăzi, după locurile în care erau amplasate pe atunci, Termele Stabiane, din For și Centrale), plus câteva stabilimente mai mici, comerciale, cu proprietari privați, care îndeplineau niște funcțiuni publice sau semipublice?

Îmbăiatul făcea parte integrantă din cultura romanilor: oriunde se duceau, termele romane îi urmau. Astfel, îmbăiatul nu era numai o metodă prin care se spăla trupul, deși curățenia constituia unul dintre scopurile urmărite. Era un amestec format dintr-o paletă întreagă de activități diverse (pentru noi): nădușit, gimnastică, saună, înot, jocuri cu mingea, bronzat, apoi „răzuitul" și frecatul trupului. Era un fel de baie turcească, îmbogățită cu tot felul de suplimente opționale, de la servicii de bărbierit până la biblioteci, în cazul unor grandioase terme metropolitane. Complexele de terme, care erau menite să faciliteze desfășurarea tuturor acestor activități, se numărau printre cele mai mari, mai elaborate și mai sofisticate realizări arhitectonice din lumea romană. La Pompeii, cele trei terme publice, luate împreună, ocupau un spațiu mai vast decât Forul, chiar dacă erau mărunte prin comparație cu așezămintele uriașe din capitala Imperiului. De exemplu, Termele din Forul de la Pompeii ar fi încăput cu ușurință doar în bazinul de înot al Termelor lui Caracalla de la Roma, din secolul III e.n.

Termele erau, deopotrivă, un loc unde se făcea nivelarea socială și un loc unde inegalitățile societății romane erau expuse la modul cel mai flagrant. Oricine, cu excepția celor mai săraci dintre săraci, mergea la terme, inclusiv unii sclavi — chiar dacă nu erau acolo decât în calitate de însoțitori ai stăpânilor. Cei mai bogați dintre bogați aveau propriile băi în reședințele lor, precum în grandioasa Casă a lui Menandru. Dar, ca regulă generală, oamenii înstăriți erau gata să se îmbăieze alături de cei nu atât de norocoși ca ei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de cină, pe care o luau acasă, pentru îmbăiat mergeau în oraș.

Pe de-o parte, convențiile care funcționau la terme îi reduceau pe toți la propriile dimensiuni corporale. Îmbăindu-se goi sau aproape goi

(există dovezi pentru ambele situații), săracii nu mai difereau de bogați — chiar dacă aceștia din urmă aveau, poate, o sănătate și o condiție fizică mai bune. Societatea romană se arăta sieși în felul acesta, fără toate însemnele obișnuite ale ierarhizării sociale, politice sau economice: togile dungate, sandalele „senatoriale" speciale și așa mai departe. După cum s-a exprimat un istoric modern, era un fel de „gaură în stratul de ozon al ierarhiei sociale".

Pe de altă parte, poveștile spuse de autorii romani despre băi și clienții acestora se întorc iar și iar la teme precum concurența, invidia, anxietatea, factorii de diferențiere socială și ostentația. Era, în parte, o chestiune care ținea de frumusețea trupului, și pentru bărbați, și pentru femei. Potrivit unui biograf antic, mama împăratului Augustus n-ar mai fi suportat să meargă la terme după ce-i apăruse pe corp un semn dizgrațios, în timp ce era gravidă (era, de fapt, un semn al originii divine a fiului ei). Iar poetul Marțial a scris o epigramă incisivă despre un bărbat care-și râdea de cei cu hernie, probabil la terme, ajungând într-o zi, în timp ce se îmbăia, să observe că el însuși avea hernie.

Dar era și un cadru în care — o dată în plus — se putea etala și afirma rangul. Un incident notoriu, survenit în secolul II î.e.n., a avut-o drept protagonistă pe soția unui consul, care călătorea prin Italia și a decis că voia să utilizeze termele pentru bărbați dintr-un oraș situat nu departe de Pompeii (probabil că partea rezervată bărbaților era mai bine dotată decât cea pentru femei). Așa încât nu numai că a cerut ca bărbații să fie scoși din băile lor, dar soțul ei a pus, ulterior, să fie biciuit *quaestor*-ul local, pentru că nu eliberase băile destul de repede și nu le păstra suficient de curate, așa cum s-ar fi cuvenit.

O variațiune simpatică pe aceeași temă, având și un final fericit, îl include pe împăratul Hadrian. Povestea spune că, aflându-se în vizită la băi, într-o bună zi (pentru că se întâmpla ca până și împărații să se îmbăieze în public — sau măcar să facă tot posibilul să fie văzuți din când în când în această ipostază), Hadrian a observat un soldat în retragere frecându-și spinarea de un perete. Întrebat de ce, omul i-a explicat împăratului că nu-și putea permite să plătească un sclav care să-l frece pe spate. În consecință, Hadrian i-a dăruit câțiva sclavi și banii care i-ar fi trebuit ca să-i întrețină. Revenind, cu altă ocazie, împăratul ar fi găsit acolo un grup întreg de bărbați care-și frecau spinările de perete. Voiau să-i sugereze, oare, împăratului să-și arate iar generozitatea? Poate. Dar acesta i-a îndemnat să se frece reciproc pe spate.

Exista și o ambivalență bine conturată în privința caracterului etic al termelor. Ce-i drept, mulți romani erau convinși că le făcea bine să se îmbăieze, ba chiar susțineau că așa le-ar fi recomandat doctorii. Și totuși, în același timp, suspectau cu toată ființa lor că era un obicei de natură să-i corupă moralmente. Goliciunea, luxul și plăcerile huzuritului în aburii fierbinți se combinau, în ochii multora, într-o formulă periculoasă. Nu numai gălăgia îl îngrijora pe Seneca, filozoful, când se plângea de condițiile în care locuia, deasupra unor terme.

Arheologii au căutat să generalizeze și uniformizeze termele romane, așa cum au procedat și cu casele romane. O paletă întreagă de termeni latini a fost aplicată diverselor părți ale rețelei de încăperi calde și reci: *frigidarium* (camera rece), *tepidarium* (camera caldă), *caldarium* (camera fierbinte), *laconicum* (camera în care se transpira), *apodyterium* (vestiarul) și așa mai departe. Romanii înșiși foloseau termenii aceștia. Ba chiar, o inscripție din Termele Stabiane de la Pompeii înregistrează momentul instalării unui *laconicum* și a unui *destrictorium* (cameră de răzuit). Dar nu erau cuvintele tipice, mundane, pe care le sugerează ghidurile moderne. Am anumite dubii că mulți romani își vor fi spus în vorbirea cotidiană: „Să ne întâlnim la *tepidarium*".

Nici procedurile folosite la terme nu erau chiar atât de rigide cum ne încurajează termenii aceștia latini, atât de impresionanți, să credem. Arheologii își doresc, aproape de fiecare dată, să sistematizeze prea tare cutumele romane. Cu toate că experții în terme ne spun adesea că principiul îmbăierii, la romani, era să treacă, progresiv, prin încăperi din ce în ce mai fierbinți, apoi să revină de unde plecaseră și să încheie procesul cu un plonjon în apă rece, nu există dovezi concrete că era chiar așa. Toate variantele de trasee erau la fel de posibile (ba chiar unii experți susțin opinia contrară, că se trecea dintr-o încăpere într-alta, dar de la cele calde la cele mai reci). La fel, nu există nici un motiv de a presupune că orice vizită la terme trebuia neapărat să dureze cel puțin două ore sau că vizitele bărbaților se desfășurau întotdeauna după-amiaza. În practică, totul era, aproape sigur, mult mai variat, iar procedurile — mult mai aproape de „ce și cum dorește clientul" decât ne face să credem dorința modernă de a impune reguli și norme.

Paleta largă de posibilități și distracții pe care le oferea un stabiliment de băi de dimensiuni relativ mari devine mai clară dacă ne uităm la Termele Stabiane de la Pompeii (*v.* Figura 18). Unul dintre cele trei mari complexe de băi publice din centrul orașului, aceste terme se aflau — ca

Legendă
a intrare în bazinul de îmbăiere al bărbaţilor
b vestiarul pentru bărbaţi
c cameră caldă
d cameră fierbinte
e cuptor
f cameră fierbinte
g cameră caldă
h vestiarul pentru femei
i bazinul pentru scufundări
j bazinul de înot
k prăvălii

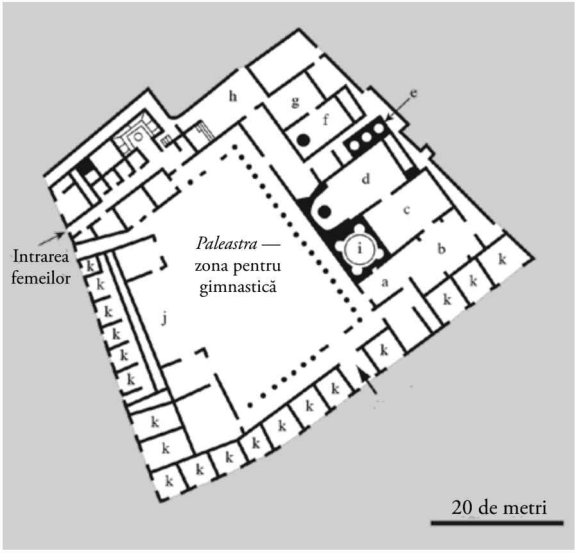


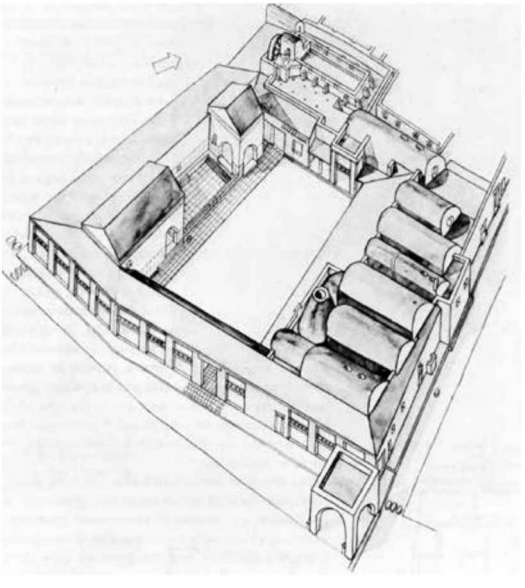
Figura 18 — Termele Stabiane

multe alte obiective — în reparaţii la vremea erupţiei, singura în deplină stare de funcţionare fiind zona pentru femei. Adevărul este că trebuie să fi existat o anumită presiune în materie de spaţiu pentru terme la Pompeii, în anul 79 e.n. Dintre termele publice, numai cele din For funcţionau la capacitate maximă. Un stabiliment nou-nouţ — Termele Centrale — se afla în construcţie, după cele mai moderne planuri pentru acele timpuri, dar nu fuseseră terminate încă. Nici măcar stabilimentele comerciale, în proprietate privată, în general mai mici decât cele publice, din administrarea municipalităţii, și care și-ar fi putut îngădui să se arate mai pretenţioase în privinţa clientelei, nu funcţionau cu toatele pe de-a întregul. Dintre ele, unul, de exemplu, era o ruină de mulţi ani (poate că dăduse faliment), iar așa-numitele Terme Sarniene, de la nivelurile inferioare ale unui bloc de locuinţe, erau în curs de restaurare. Termele de pe Domeniul Iuliei Felix, „un complex de băi elegant, pentru clienţi prestigioși", cum era formulat anunţul de închiriere, se numărau printre puţinele în stare deplină de funcţionare — și probabil că întâmpinau o cerere pe măsură, oferind o sursă considerabilă de câștig.

Termele Stabiane erau cele mai vechi din oraș, fiind ridicate cu mult înaintea înfiinţării coloniei romane. Diferitele faze ale construcţiei lor sunt foarte greu delimitabile azi (și faptul că notele unui studiu esenţial cu privire la reţeaua structurală au fost distruse în bombardamentele

asupra Dresdei, din al Doilea Război Mondial, au îngreunat și mai mult procesul). Cea dintâi construcție din situl respectiv, datată de unii arheologi tocmai în secolul V î.e.n., a luat forma unei curți pentru gimnastică (*palaestra*) și a unor „băi de șezut", în stil grecesc. Dar băile pe care le vedem azi au apărut ca rezultat al unor lucrări majore, desfășurate la mijlocul secolului II î.e.n., când au fost aduse o serie de îmbunătățiri și reînnoiri ale dotărilor — prelungite până la finalul existenței orașului —, incluzând aprovizionarea cu apă direct din apeduct, și nu din vechiul puț (*v.* Ilustrația 83). Presupunem că Termele Stabiane se aflau în proprietate și sub administrare publică nu numai din cauza dimensiunilor foarte mari (e greu de imaginat că un complex de asemenea dimensiuni putea fi o întreprindere privată), ci și grație inscripțiilor care consfințesc investirea de bani publici: cadranul solar, cu textul său în limba oscă, menționează că a fost construit cu sumele obținute din amenzi; iar construirea celor două încăperi — *laconicum* și *destrictorium* — de către *duoviri*, în secolul I î.e.n., fusese făcută, după cum afirma inscripția, „din banii pe care legea îi obliga să-i cheltuiască fie pe jocuri, fie pe un monument".

Intrarea principală se deschidea pe *Via dell'Abbondanza*, chiar de lângă statuia lui Marcus Holconius Rufus, unde strada se lărgește și formează o piațetă. La stradă, se înșirau mai multe prăvălii, dar, dacă traversai vestibulul, dădeai într-o curte interioară cu colonade, care forma zona de exerciții fizice și de recreere. Pe acolo pe undeva se plătea pentru



83. Termele Stabiane. În centrul acestei reconstituiri desenate se află zona deschisă, rezervată exercițiilor fizice. În partea dreaptă, sunt încăperile boltite, care formează apartamentele de îmbăiere ale femeilor și ale bărbaților. *Via dell'Abbondanza* trece prin fața complexului (în stânga, jos), cu arcada lui mare asociată familiei lui Marcus Holconius Rufus.

serviciile oferite. Dacă la unele terme publice nu se plătea intrarea, altele percepeau o mică taxă. Nu știm cum se proceda în acest caz, dar locul în care o eventuală plată s-ar fi făcut cel mai simplu era la intrarea în sala principală de îmbăiere (a).

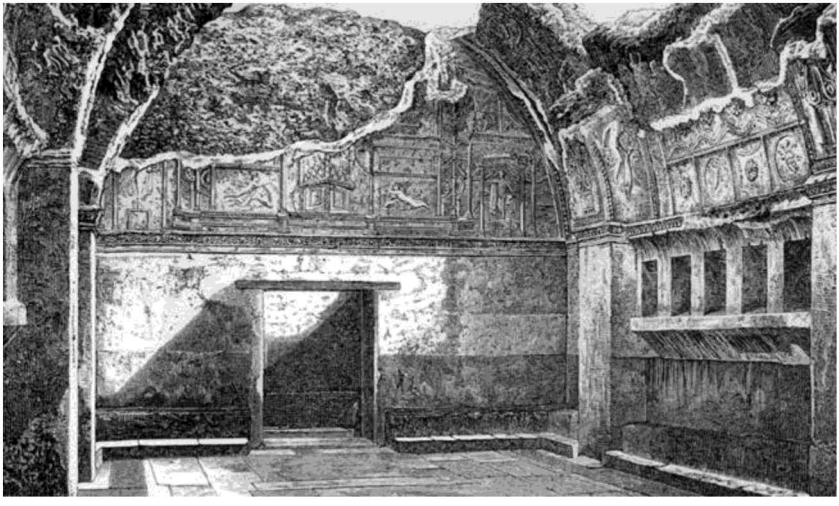
Amplasarea sălilor de îmbăiere era extrem de practică. La Termele Stabiane, încălzirea era furnizată de un singur cuptor de ardere a lemnelor, conectat la sistemul de încălzire prin podele, așa-numitul *hipocaust*. Fiind cel mai timpuriu exemplu de asemenea sistem care ni s-a păstrat din lumea romană (inventat în Campania, probabil), acesta furniza o încălzire mult mai puternică a tuturor încăperilor decât sistemul anterior cu mangaluri, aflat încă în funcţiune la Termele din For (*v.* Ilustraţia 84). Principiul de bază presupunea ca podelele încăperilor care urmau să fie încălzite să fie înălţate pe nişte mici lespezi, formând astfel un spaţiu cu aer dedesubt. Aerul din aceste spaţii era încins de căldura focului — cu cât fiecare încăpere se afla mai aproape de cuptor, cu atât se înfierbânta mai tare. Aranjamentul de la Termele Stabiane permitea ca două seturi de încăperi să fie încălzite de-o parte și de cealaltă a focului: două camere fierbinţi — una mai mare (d) și una mai mică (f) — și două camere calde: una mai mare (c) și una mai mică (g).

De ce două seturi? Cele două încăperi mai mici erau pentru femei, a căror îmbăiere aici se făcea separat de a bărbaţilor. Femeile nu aveau acces pe intrarea principală, impunătoare, a termelor, de pe *Via dell'Abbondanza*, ci intrau de pe o stradă laterală, pe o ușă despre care se spune c-ar fi purtat însemnul pictat cu vopsea „Femei" (vizibil încă, la scurt timp după

84. Mangal de bronz de la Termele din For, care prezintă un truc vizual caracteristic orașului Pompeii. Obiectul i-a fost dăruit stabilimentului termal de un bărbat pe nume Marcus Nigidius Vaccula. Cognomenul acestuia, *Vaccula*, înseamnă „văcuţă" — așa că omul a împodobit arzătorul cu o vacă mică de metal, pe post de emblemă.

excavaţiile iniţiale, dar acum devenit absolut ilizibil). În loc să iasă într-o curte aerisită, femeile aveau de mers printr-un coridor lung şi înghesuit, care le scotea într-un loc unde puteau, eventual, să plătească pentru a-şi lăsa hainele (h) şi să intre apoi în spaţiile lor mai mici. Aceeaşi dispunere se întâlneşte şi la Termele din For, unde exista şi o a doua serie, mai puţin complicată, de săli de îmbăiere pentru femei. La Termele Centrale, planurile nu prevedeau o asemenea schemă de segregare: ori femeile nu aveau acces deloc, ori se îmbăiau în momente diferite faţă de bărbaţi; sau era vorba despre situaţia care-i făcea pe moraliştii antici să vadă roşu în faţa ochilor — îmbăierea mixtă.

Bărbaţii care veneau la Termele Stabiane erau întâmpinaţi cu multe opţiuni. Îşi lăsau veşmintele în vestiar (b), o încăpere cu stucaturi minunate, în care nişele individuale, rezervate bunurilor personale cu care veneau clienţii, s-au păstrat (*v.* Ilustraţia 85). Suntem obligaţi să presupunem că în personalul stabilimentului va fi fost inclus şi un paznic pentru această facilitate, dar scriitorii romani povestesc multe istorioare despre micile furtişaguri de la băi. Poate că era mai bine să-ţi laşi acasă lucrurile de valoare. Din vestiar, clienţii băilor puteau ieşi afară pentru tot felul de jocuri şi exerciţii fizice. Exista un bazin de înot (j) şi, dacă descoperirea unei perechi de bile de piatră are vreo semnificaţie, poate că tot acolo se putea practica şi o formă oarecare de joc cu bile. Folosirea diverselor



85. Vestiarul (camera pentru schimbat) pentru bărbaţi din Termele Stabiane, înaintea restaurării acestora. Se văd clar tavanul cu stucaturi şi — în partea dreaptă — „dulăpioarele" în care se lăsau hainele.

unguente și răzuitul — care, la romani, mergeau mână-n mână cu exercițiile fizice — intra fie în sarcina sclavilor proprii, pe care clientul și-i aducea cu el de acasă tocmai pentru asta, fie omul se descurca singur, după un principiu introdus de împăratul Hadrian. Dar se putea să fi existat și personal specializat, oferit chiar în acest scop — cu toate că nu știm unde se afla „camera de răzuit" construită de *duoviri*. În zona propriu-zisă de îmbăiere, exista posibilitatea de a năduși la căldură, de a sta jos în mai multe bazine mici (cam la fel ca într-o saună modernă) sau de a plonja în bazinul cu apă rece (i), despre care se presupune că era o reconvertire ulterioară a unui fost *laconicum*.

Pentru cei care locuiau în case mici, insalubre, sau cocoțate deasupra câte unui atelier, termele acestea vor fi fost un adevărat Palat al Poporului (*v.* Planșa XVI). Nu numai că erau minunat de spațioase și-ți ofereau toate plăcerile de a înota, de a te bălăci și de a face toate exercițiile care-ți puteau trece prin minte, dar mai erau și decorate într-un stil generos. Boltele arcuite ale sălii de baie erau vopsite în culori vii, iar soarele splendid se revărsa înăuntru prin luminatoarele rotunde din plafoane. Dacă soarele nu pătrundea, încăperile tot erau menținute cu o iluminație feerică, de o baterie întreagă de lămpi. Pe un coridor al Termelor din For s-a găsit un depozit de cinci sute de lămpi.

Nu numai vizitatorul modern are tendința să se întrebe cât de igienic era tot sistemul. Nu se făcea nicio clorinare a apei din bazine, care să neutralizeze efectele urinei și ale altor tipuri de reziduuri corporale, mai puțin sterile. Nici apa respectivă nu era constant și rapid înlocuită din diversele bazine, chiar dacă se făcea, uneori, câte o tentativă de a introduce în ele un șuvoi moderat de apă proaspătă, care ar fi diluat măcar mizeria acumulată până atunci. Bazinele fierbinți din sălile de îmbăiere propriu-zise trebuie să fi găzduit mase colcăitoare de bacterii (la fel ca multe stațiuni balneare din Europa secolului XVIII). Marțial glumește în privința fecalelor care se acumulau pe fundurile lor, iar autorul-medic roman Celsus vine cu sfatul de bun-simț de a nu merge la terme cu vreo rană proaspătă („în mod normal, s-ar cangrena"). Termele, altfel spus, vor fi reprezentat, pentru pompeianul de condiție modestă care venea să se îmbăieze, un loc fermecător de plăcere și înfrumusețare. Dar puteau, la fel de bine, să-l și omoare.

Lucru deloc surprinzător, date fiind goliciunea și eventuala amestecare a femeilor cu bărbații (în fantezia romanilor, cel puțin), termele erau asociate, în egală măsură, cu sexul. Ca și localurile, unele au căzut victime

bănuielilor c-ar fi fost, de fapt, niște bordeluri deghizate și redenumite, în care prostituatele își făceau veacul în așteptarea clienților pe care să-i agațe. Problema i-a preocupat și pe autorii de texte legale, și pe juriștii romani. Încercând să stabilească precis cine anume se cuvenea să sufere pedeapsa legii, pentru a fi fost *infamis* pe baza implicării în prostituție, un autor cita o practică răspândită „în anumite provincii" (cu alte cuvinte, nu și în Italia), potrivit căreia administratorul termelor își punea sclavii să păzească veșmintele clienților, iar acei sclavi, de fapt, ofereau o paletă mult mai vastă de servicii. Rămânea la latitudinea atotștiutorilor juriști romani să stabilească dacă patronul juca și rolul de pește — asta în teorie.

La Pompeii, ne confruntăm cu această chestiune într-un stabiliment de terme situat în afara zidurilor cetății, chiar dincolo de Poarta Maritimă, și cunoscut acum sub denumirea de Termele Suburbane. Excavat în anii 1980, acest complex de băi constituia o întreprindere comercială privată, amplasată la parterul unei clădiri care avea deasupra niște spații de locuit, precum și încăperi cu alte destinații. Mult mai restrâns decât complexele de băi publice din centrul orașului și nedând nici un semn c-ar fi existat și o secțiune rezervată femeilor, atracția sa trebuie să fi fost reprezentată de vederile minunate către mare pe care le oferea și de care cei veniți să se îmbăieze probabil că se bucurau de pe o terasă vastă pentru băi de soare (aici nu se făceau exerciții fizice). Și în acest complex, construit chiar la începutul secolului I e.n., se făceau reparații la vremea erupției.

Vestiarul este, fără îndoială, cel care susține pretenția de celebritate modernă a stabilimentului. Până sus de tot, pe unul dintre pereți, se mai văd încă opt scene de împerechere sexuală atletică, majoritatea fiind

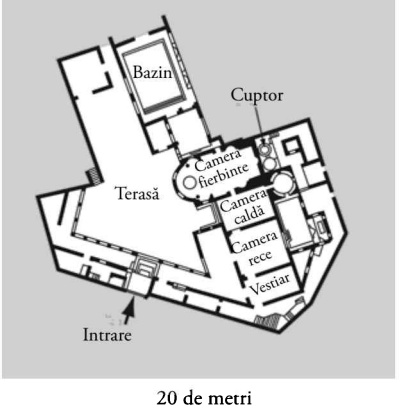
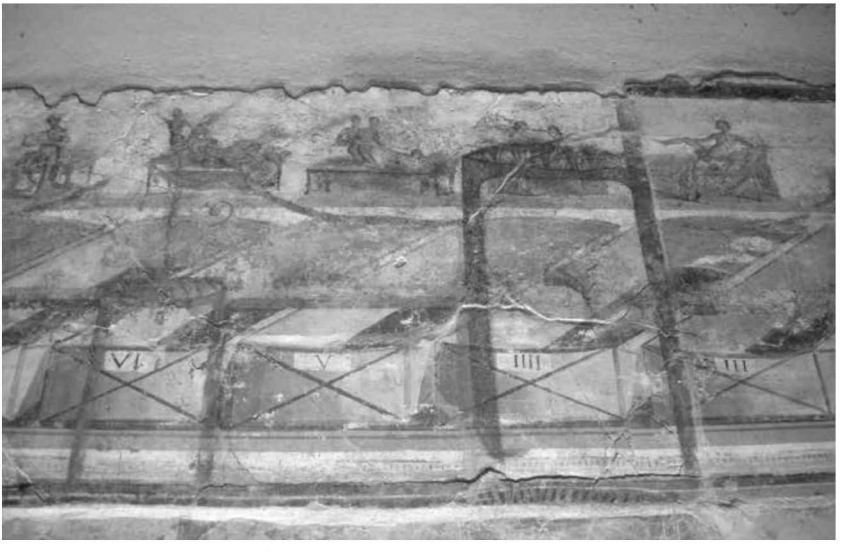


Figura 19 — Termele Suburbane. Acest mic stabiliment de băi privat, comercial, era dispus în jurul unei terase centrale vaste, care se deschidea spre mare. Binecunoscutele picturi erotice provin din vestiar.

cupluri (dintre care unul ar putea fi compus, de fapt, din două femei), dar și un trio și un cvartet, care practică sexul în grup (*v.* Ilustrația 86). Acestea nu s-au păstrat decât pe un singur perete, dar inițial trebuie să fi apărut și pe alți doi pereți, ceea ce va fi făcut să existe, însumate, douăzeci și patru de poziții sexuale diferite. Sub scenele erotice propriu-zise, găsim picturi înfățișând o serie de cutii de lemn sau coșuri, fiecare numerotat (numerele I-XVI au supraviețuit). De ce imaginile cu sex și de ce să fi fost ele combinate cu imaginile unor cutii numerotate?

Răspunsul cel mai plauzibil rezidă în faptul că aceasta era, pur și simplu, un vestiar. Spre deosebire de Termele Stabiane, aici nu erau nișe încastrate în perete în care să-ți fi lăsat lucrurile, dar se mai văd încă urmele unei polițe care se întindea cât era camera de lungă, de jur-împrejur, sub nivelul picturilor erotice. Acestea serveau la numerotarea diferitelor cutii și coșuri și-i ofereau clientului venit să se îmbăieze un *aide-mémoire** amuzant, prin care să-și amintească unde-și lăsase lucrurile: de exemplu, numărul VI e grupul care face amor în trei. Alții au împins explicația mai departe și au avansat ideea că scenele de sex erau, de fapt, niște reclame ale bordelului care funcționa la nivelul de deasupra, ba chiar un



86. Vestiar al Termelor Suburbane. Detaliile decorațiunilor sunt greu de identificat în prezent, dar, în registrul inferior, se văd o serie de cutii numerotate (aici, de la III la VI). Deasupra fiecărui număr este câte o scenă de amor.

* Textual: „ajută memoria" — în limba franceză în original.

fel de meniu conținând opțiunile („o jumătate de oră de numărul VII, vă rog"). Poate se întâmpla (precum „în anumite provincii") și acolo ca fetele sclave din vestiar să joace un rol dublu — erau și prostituate. Poate că acel *graffito* din apropierea uneia dintre căile de acces către nivelul superior, după toate aparențele o reclamă la serviciile unei anume Attice contra prețului (mare) de 16 *asses*, trebuie pus în legătură cu picturile de la nivelul de jos.

Nu putem ști. Dar există un clenci curios în coada poveștii acestor picturi. Deși vedem acum că opt dintre ele sunt într-o stare foarte bună, cu toatele par să fi fost suprapictate cu alte scene, cândva înaintea erupției. Decorațiunile din restul încăperii au rămas neatinse: cineva și-a dorit să le acopere tocmai pe acestea opt. De ce? O explicație ar fi că avusese loc o schimbare administrativă la nivelul conducerii termelor (una care n-a mai investit în presupusul bordel de deasupra). Dar poate că explicația reală era și mai simplă de-atât. Poate că și unora dintre pompeieni li se întâmpla câteodată să le ajungă atâtea imagini care se învârteau în jurul sexului.

CAPITOLUL VIII

Jocuri și distracții

Aruncatul zarurilor

Un istoric roman din secolul IV e.n., care avea prea puțină stimă pentru săraci, menționa cu dispreț horcăielile stranii pe care aveai ocazia să le auzi în toiul nopții din tavernele Romei. Nu aveau nimic de-a face cu distracțiile sau jocurile de natură sexuală, ci proveneau de la jocurile de noroc. Jucătorii erau atât de preocupați de zarurile pe care le aruncau, încât scoteau acele zgomote scabroase, trăgând aerul în piept pe nările căscate. Este una dintre acele rare ocazii în care putem reconstitui pe loc sunetele care însoțeau viețile romanilor — era un sunet care, fără îndoială, se va fi auzit sus și tare în cârciumile de la Pompeii, unde, potrivit picturilor pe care le-am studiat în capitolul anterior, jocurile de tot felul și aruncatul zarurilor constituiau un acompaniament important la mâncare și la băutură.

Nu știm exact ce joc practicau acei bărbați din picturi. Jocurile de masă romane, ca și ale noastre, se prezentau într-un sortiment vast, cu multe denumiri. „Hoțomanii" sau, poate, „Soldățeii" (*latrunculi*) era unul dintre cele preferate și, cu siguranță, se juca și la Pompeii, de vreme ce un afiș electoral îi oferă candidatului sprijinul — posibil nedorit — al „jucătorilor de *latrunculi*". Un alt joc, adesea evocat în literatura latină, se numea „Cele douăsprezece scrieri" (*duodecim scripta*). Nu s-au păstrat regulile pentru nici unul dintre aceste jocuri, așa că au existat nenumărate încercări savante prin care ele să fie reconstituite din referințe

întâmplătoare. *Latrunculi*, de exemplu, ar fi putut presupune o blocadă sau împresurare a pieselor adversarului, de o manieră vag asemănătoare cu cea din jocul modern de dame. Dar cele mai multe jocuri se ghidau — atunci ca și acum — după un principiu simplu: jucătorul arunca un zar, ceea ce-i permitea să-și mute piesa ori piesele pe tablă sau către zona de câștig; norocul pur al felului în care cădea zarul reprezenta elementul crucial în reușită, dar abilitatea conta și ea, de bună seamă, când se mutau piesele pe tablă. Cu certitudine trebuia să fi avut știința jocului, dacă împăratul Claudiu a scris o carte (din păcate, pierdută) despre arta jocurilor cu zaruri, denumite generic *alea*.

Jocurile cu mize în bani erau, și ele, un element crucial. Jocurile de tavernă îi puteau face pe concurenți să câștige o mulțime de bani — sau să piardă. Un *graffito* de la Pompeii proclama un câștig deosebit de spectaculos: „Am câștigat la Nuceria, jucând *alea*, 855½ *denarii* — pe cinstea mea c-așa a fost". Era o sumă cu adevărat mare, echivalentă cu 3.422 de sesterți, adică de aproape patru ori solda anuală a unui legionar. Cele mai multe câștiguri vor fi fost mult mai mici, așa cum se poate deduce din mesajul norocosului câștigător de la Nuceria, care insistă asupra adevărului cuvintelor sale. Chiar și așa, mesajul lui ne ajută să înțelegem mai în profunzime nivelul social la care ajunsese cultura de local pompeiană. Oamenii aceștia vor fi fost modești și foarte săraci după standardele celor din elita locală, dar tot aveau ceva timp și bani de irosit. Jocurile de noroc nu sunt — nu erau nici atunci — maniera de a-și omorî timpul a celor cu adevărat mizeri.

Autoritățile romane scoteau legi în materia jocurilor în general și a jocurilor de noroc de felul acesta cu un entuziasm de care în niciun caz nu dădeau dovadă când venea vorba să reglementeze prostituția. Și făceau asta ineficient, fără îndoială, și la niște standarde flagrant de duble. Pentru că e limpede că toate jocurile — a se vedea pasiunea împăratului Claudiu pentru ele — se practicau în tot spectrul social, fără excepție. Jocurile de noroc se transformaseră într-un obicei roman în așa măsură distinct, încât un teoretician excentric din secolul I î.e.n. s-a găsit să susțină că Homer însuși trebuie să fi fost roman, de vreme ce înfățișa suita de pețitori ai Penelopei din *Odiseea* jucând zaruri. Din păcate, nu ne-au parvenit table de joc de la Pompeii, chiar dacă, prin alte părți din lumea romană, s-au găsit. E de presupus că pompeienii jucau pe table din lemn. Și nu puține sunt dezbaterile pe marginea temei dacă anumite obiecte, identificate, pe alocuri, ca fiind aruncătoare de zaruri, nu erau,

de fapt, niște căni de mici dimensiuni. Dar piese de dame și zaruri au fost găsite peste tot în oraș, inclusiv în case dintre cele mai avute: în Casa lui Menandru, de exemplu, au fost descoperite două zaruri minunate și un pumn de piese de dame.

Romanii voiau să restricționeze jocurile practicate în cârciumi mai degrabă decât pe cele jucate acasă. De ce? În parte, fără îndoială, pentru că aceste jocuri riscau să destabilizeze ierarhiile sociale și economice. O cultură ai cărei membri aparțineau unor straturi atât de strict delimitate, în funcție de averea pe care o posedau, nu avea cum să nu opună o rezistență aproape inevitabilă ideii că o simplă aruncătură de zaruri îi putea schimba statutul unuia sau altuia. Văzut în termenii aceștia, omul care se trezise cu pleașca de la Nuceria nu era un norocos fără pereche, pur și simplu, ci și un factor perturbator, primejdios din punctul de vedere al ordinii sociale. Dar o idee recent apărută, nu lipsită de interes, afirmă că opoziția elitei romane față de jocurile de noroc avea de-a face și cu preocupările de ordin mai general din cultura romană în privința felului cum era înțeleasă relaxarea (*otium*). Care era maniera cuvenită de utilizare a timpului liber? Care era momentul oportun pentru relaxare? Erau anumite activități ce țineau de relaxare potrivite numai anumitor contexte? Erau acceptabile jocurile de noroc în incinta unei case particulare bogate, dar nu și într-o cârciumă?

Oricum ar fi fost, cuvenite sau categoric necuvenite, jocurile de tot felul, inclusiv cele cu zaruri, deveniseră la Pompeii o activitate sinonimă relaxării. Trecând mai departe, la discuția despre alte moduri de umplere a timpului liber (*otium*) — spectacolele și reprezentațiile care, ținute în teatre și amfiteatre, au lăsat amprente mult mai vizibile în registrul arheologic decât un biet joc de zaruri —, merită reflectat la faptul că mai multe ore pe cap de locuitor se petreceau (a se citi: se iroseau) la Pompeii în fața tablelor de joc decât în fața unor actori sau gladiatori.

Orbiți de stele?

Pompeii era un oraș al teatrelor. În anul 79 e.n., avea două teatre de piatră permanente, chiar dacă în diferite stadii de părăginire. Unul data din secolul II î.e.n., dar fusese renovat și mărit de Marcus Holconius Rufus pentru a putea găzdui în jur de 5 000 de oameni (*v.* Ilustrația 87). Părți din porțiunea permanentă de cărămidă a scenei sunt și acum

vizibile, după cum sunt și angrenajele cortinei (în Roma antică, spre deosebire de teatrul modern, cortina nu cădea, ci era trasă în sus, de la nivelul podelei). Celălalt teatru, practic lipit de primul, era un Teatru Acoperit mai mic, în care puteau să încapă cel mult 2 000 de oameni, și fusese ridicat în primii ani ai coloniei romane de către aceiași oameni care au construit și Amfiteatrul (*v.* Ilustrația 69). La momentul în care primul teatru de piatră permanent a fost ridicat în cetatea Romei, în anii 50 î.e.n., finanțat din prăzile războaielor din Răsărit ale lui Pompei cel Mare, Pompeii, un oraș mult mai mic, avea deja două teatre, de aproape două decenii.

87. Vedere către scena Teatrului Mare și către locurile mai confortabile rezervate membrilor elitei, de pe rândurile din față. Scena de lemn din această fotografie a fost adăugată pentru ținerea unui spectacol modern.

Mai mult decât atât, cine se plimbă astăzi prin casele mai bogate din oraș sau prin galeriile de picturi și mozaicuri aflate acum în Muzeul de Arheologie de la Napoli se confruntă în mod repetat cu imagini ale scenei, dramaturgiei și spectacolului teatral. Casa lui Menandru, așa cum am văzut, a fost denumită astfel după acea pictură înfățișându-l pe autorul grec de piese comice, din secolul IV î.e.n., situată în nișa centrală din peristil, direct în fața intrării centrale a casei (*v.* Ilustrația 44). Menandru este reprezentat șezând, cu un sul de papirus în mână; numele lui figurează inscripționat clar atât sub scaun, cât și pe sul. Față în față cu el era un alt personaj, similar, care abia dacă se mai vede acum, dar aproape sigur înfățișa un alt autor dramatic — Euripide, potrivit unor bănuieli.

Într-un frumos pandant la portretul lui Menandru se constituie două mozaicuri din *Villa* lui Cicero, situată chiar în afara zidurilor cetății. Făcute din *tesserae* fantastic de mici, ele sunt „semnate" cu numele artistului care le-a creat: Dioskourides din Samos. Unul înfățișează trei femei așezate în jurul unei mese, care beau ceva, iar celălalt — un grup de

muzicanți care cântă la tamburină, talgere și flaut (*v.* Planșa I). Toate aceste personaje poartă măști de teatru (una dintre femei este o „hoașcă" impresionantă), ceea ce sugerează că sunt scene din piese, nu din viața reală. O descoperire norocoasă de mozaicuri similare pe insula grecească Lesbos, de astă dată însoțite și de titluri, face să fie aproape certă intenția reprezentării unor scene din comediile lui Menandru: primele trei vin să ilustreze piesa *Femei la masa de dimineață*, iar grupul de muzicanți, probabil, *Fata posedată de zei* (în care muzica e folosită pentru a verifica dacă fata respectivă este cu adevărat posedată sau numai *spune* c-ar fi). Între timp, o scenă din *Copiii lui Hercule*, o tragedie a lui Euripide, a fost identificată într-o pictură din așa-numita Casă a lui Casca Longus. Și aici personajele sunt redate cu măști, iar pictura îi face pandant unei scene luate dintr-o comedie rămasă neidentificată, în care apare un sclav bătrân, excepțional de burduhănos, care perorează dinaintea unui cuplu de tineri.

Exista un anume interes și în privința celor ce se petreceau în culise. Mozaicul amplasat la loc de cinste, în centrul încăperii zise *tablinum* din Casa Poetului Tragic, înfățișa niște actori care se aranjau pentru a ieși pe scenă (*v.* Planșa XVII). Spectacolul pentru care se pregăteau nu era unul de tip tradițional, vreo tragedie sau comedie, ci o „piesă cu satiri" — un soi de parodie burlescă desfrânată, care urma, în teatrul atenian din secolul V î.e.n., după câte o triadă de tragedii, pentru a-i oferi publicului ceva ușor, o binevenită relaxare. În scena cu pricina, cei doi din stânga poartă deja costumele distinctive, de țap, ale corului dintr-un asemenea spectacol (un cor alcătuit din satiri — jumătate țapi, jumătate oameni). Restul trupei nu e gata încă. Actorul din fundal încă se mai chinuie să-și tragă pe el costumul (și acesta tot de țap), flautistul își exersează măsurile, în timp ce regizorul, aflat în centru, dă ultimele instrucțiuni. La picioarele și pe masa din spatele lui, sunt măști care așteaptă să fie puse — cu toate că ele ne și semnalează nouă, privitorilor, faptul că e vorba despre o scenă de teatru. Cert este că, în tot repertoriul decorațiunilor casnice pompeiene, asemenea măști constituie unul dintre elementele cel mai des întâlnite, fie cocoțate pe acele fantastice feerii arhitectonice pictate, fie părând să plutească în mijlocul pereților. E ca și cum teatrul ar fi reprezentat modelul întregului spectacol dat de pictura murală pompeiană: pictura transforma o casă obișnuită într-o scenă de teatru.

Marea întrebare este cum anume se potrivesc aceste picturi și mozaicuri cu ce a mai rămas din teatrele propriu-zise. Am văzut deja, cu

alte prilejuri, că decoraţiunile dintr-o casă sau dintr-o cârciumă puteau reflecta, în forme fie idealizate, fie umoristice, activităţile rezidenţilor şi ale privitorilor acelei picturi sau ai acelui mozaic — indiferent dacă era vorba despre băut, cinat sau dat cu zarurile. Sugerează, oare, scenele acestea din dramaturgia clasică grecească, de pe podelele sau pereţii caselor pompeiene, că teatrele locale erau locuri predilecte pentru punerea în scenă a spectacolelor de revitalizare ale acestui tip de piese? Atunci când manifestaţiile dramatice erau sponsorizate chiar de *duoviri*, ca mostre ale generozităţii pe care erau aşteptaţi să şi-o dovedească faţă de oraş, oare era opţiunea lor să repună pe tapet vechi piese de succes şi de bun-gust, precum cele ale lui Menandru şi Euripide, în greceşte sau în traducere latină?

Aşa s-au gândit câţiva dintre savanţii moderni. Dar adevărul mai la îndemână este că avem prea puţine informaţii certe şi directe în legătură cu ce se juca în cele două teatre sau cu cât de frecvent aveau loc spectacolele în fiecare dintre ele. Spre deosebire de luptele de gladiatori, pentru care aproape că putem spune că suntem în posesia echivalentelor antice ale programelor moderne, pentru spectacolele din teatre nu ni s-au păstrat nici afişe-program, nici reclame pictate. Majoritatea istoricilor nu s-au lăsat convinşi de ipoteza că dramaturgia clasică grecească era foarte prezentă pe scenele din Pompeii. La urma urmelor, nu există nicio referire la ea în citatele literare scrijelite pe zidurile pompeiene (realitatea este că nicio citare cât de cât recognoscibilă, din absolut nicio piesă, nu se regăseşte printre acestea, unica excepţie fiind un vers dintr-o piesă de-a lui Seneca). Şi multe dintre picturile şi mozaicurile care ilustrau dramaturgia clasică se bazau, fără doar şi poate, pe lucrări de artă greceşti şi aveau ca scop să reflecte într-o manieră mai general-simbolică lumea culturală a Greciei antice şi simbolurile acesteia. Cu alte cuvinte, nu erau nişte referinţe directe la spectacolele ţinute pe plan local.

Candidatele preferate pentru scena pompeiană erau, de obicei, diversele genuri italice. Adeseori citate au fost aşa-numitele „farse atelane", un tip de comedie din care nu s-au păstrat decât nişte mici fragmente şi despre care se presupune că erau, la origini, o născocire oscă. Înfăţişând personaje tipice, cum ar fi Manducus, mâncăul, sau Bucco, fanfaronul, ele au fost comparate cu aşa-numitele „moralităţi" din Evul Mediu. În egală măsură caracteristice erau şi alte stiluri de comedie romană, dintre cele care au supravieţuit în piesele lui Plaut şi Terenţiu, precum şi alte spectacole care nu erau teatrale în sensul pe care-l dăm noi astăzi termenului. Un anumit curent de opinie susţine că Teatrul Acoperit nici nu

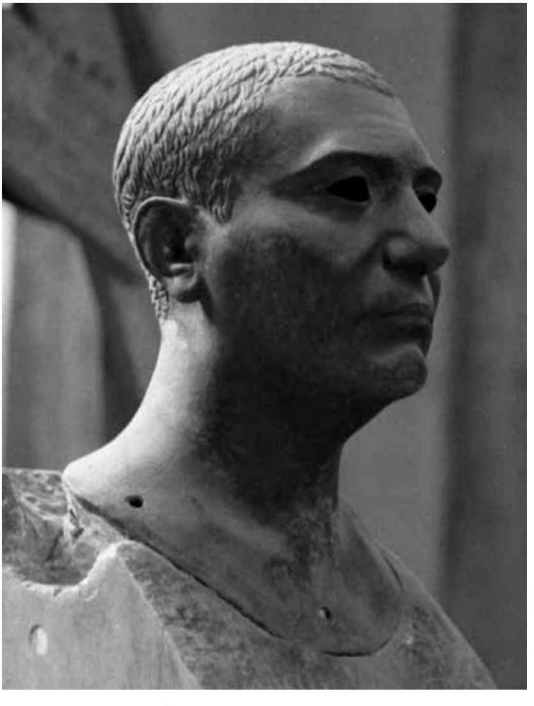
fusese proiectat pentru a găzdui piese de teatru, ci pentru a folosi drept sală de întrunire a coloniștilor timpurii.

Toate aceste puncte de vedere sunt perfect plauzibile, dar cam atât. O anumită muncă detectivistică foarte atentă însă ne permite să ne apropiem ceva mai mult de ceea ce constituia esența scenei pompeiene. Savanții s-au aplecat abia recent asupra celor două genuri de spectacol teatral, și acestea în mare măsură pierdute, care ajunseseră de o imensă popularitate la nivelul împăraților, ca și la cel al sărăcimii, în Italia, în ultimii o sută și ceva de ani de existență ai orașului Pompeii. E vorba despre mimă și pantomimă. Mima se prezenta în multiple forme: era jucată ca distracție de stradă, în casele particulare, ca scurte interludii la teatru și ca piesă principală, când era cazul. Comedii licențioase, cu titluri precum *Căsătoria*, *Piuarul* sau *Fetele țesătorese* (aceasta din urmă putând fi, așa cum sugera un învățat, echivalentul antic al unei piese intitulate *Suedezele maseuze*), erau jucate și de bărbați, și de femei-actori care, în mod cu totul neobișnuit, nu purtau măști. Uneori, erau improvizate pe marginea vreunei intrigi născocite de așa-numitul *Archimimus* („mimul-șef"), alteori, se întâmpla să urmeze câte un scenariu. În ciuda titulaturii și a felului în care noi, cei de astăzi, înțelegem noțiunea de „mimă", acestea nu erau tăcute, ci un amestec de vorbe, muzică și dans.

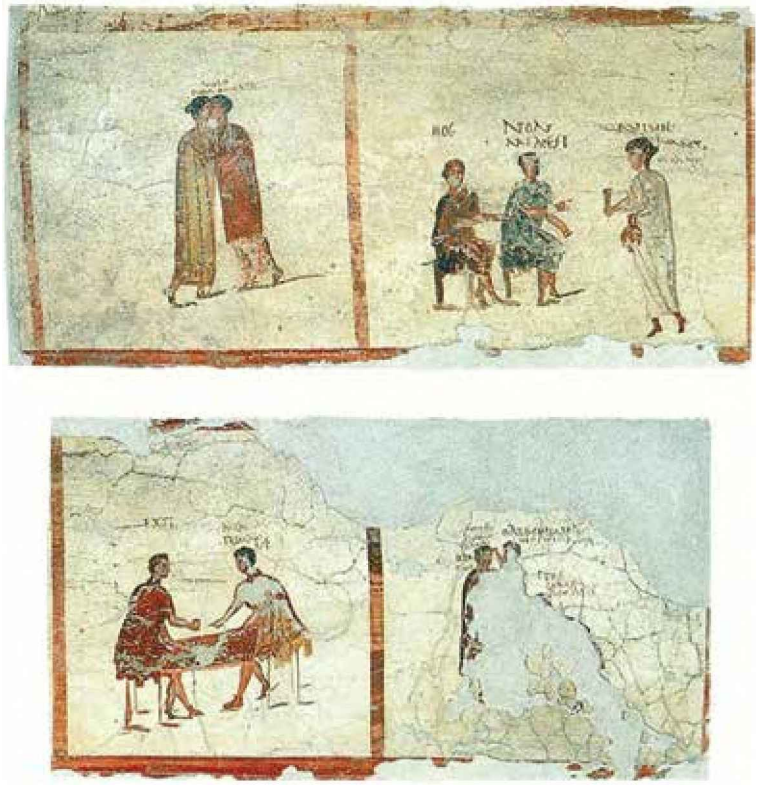
Pantomima era un alt gen de spectacol, de obicei tragic, nu comic, și care, cu siguranță, nu trebuie confundat cu spectacolele moderne denumite la fel. Pantomima din Antichitate ar fi, mai degrabă, precursoarea baletului modern decât a „pantomimei" noastre. Introdusă la Roma, zice-se, în secolul I î.e.n., ea înfățișa pe scenă un interpret-vedetă, care prezenta un număr de virtuozitate constând în dans și mimă (de astă dată, chiar în sensul în care înțelegem noi, astăzi, termenul *mimă*), după un libret care le rezerva celorlalți membri ai trupei, bărbați și femei deopotrivă, rolul de cântăreți. Aceștia formau „grupul de sprijin" vocal, împreună cu alții, care produceau muzica. O parte distinctă — și zgomotoasă — a spectacolului o dădeau așa-numitele castaniete mari (*scabellum*). Vedeta interpreta singură, pe rând, toate rolurile intrigii, de unde și denumirea de *panto-mimă*, adică „a mima totul". Pe parcurs, își schimba măștile (care aveau guri închise, și nu deschise, precum în teatrul antic tradițional), ca să indice rolul pe care-l aborda în continuare. Tot felul de teme erau reprezentate astfel, extrase din repertoriul tragediei grecești clasice — de exemplu, din *Bacantele* lui Euripide sau din povestea Ifigeniei. Istoricii afirmă, în prezent, că pantomima nu era doar un teatru degenerat, ci

avea o semnificaţie mai profundă. Era, probabil, una dintre multele modalităţi prin care, în lumea romană, marele public făcea cunoştinţă cu mitologia şi literatura grecilor.

Există semne clare că mima şi, mai ales, pantomima constituiau atracţii de o importanţă majoră la Pompeii, în teatre şi pe diverse alte scene. Un portret amplasat în Templul Isidei îl comemorează pe un anume Caius Norbanus Sorex, „interpret al rolurilor de-al doilea". O altă statuie, reprezentându-l pe acelaşi interpret, se afla în Clădirea Eumachiei din For (s-a păstrat soclul inscripţionat, nu şi portretul propriu-zis), iar o alta, în sanctuarul Dianei de la Nemi, foarte aproape de Roma, unde este numit „actor de mimă în rolurile de-al doilea". E de presupus că era membru al unei trupe de mimi ambulante, care dădea spectacole în diverse locuri din centrul şi sudul Italiei. Cu toate că nu era el conducătorul trupei, făcuse destule pentru Pompeii (poate chiar contribuise la restaurarea Templului Isidei, după cutremurul din anul 62 e.n.), pentru a fi onorat cu două portrete în bronz. Faptul că, actor fiind, era considerat *infamis* („condamnabil") din punct de vedere legal, nu pare să fi stat în calea comemorării lui publice, „pe un teren atribuit prin decizia consiliului municipal", chiar în centrul oraşului Pompeii.



88. Actor şi binefăcător? Deşi actorul-mim Caius Norbanus Sorex reprezenta o profesiune „ruşinoasă", iată unul dintre cele două busturi ale sale de la Pompeii, prin care i se arăta recunoaşterea publică. Un alt portret al aceluiaşi bărbat este cunoscut de la Nemi, de lângă Roma.



Planșa XIII — Un echivalent al „benzilor desenate“, de fapt o suită de picturi de pe peretele Hanului lui Salvius. Despre perechea din prima scenă, se considera că reprezenta doi bărbați, până când curățirea picturii a dezvăluit că personajul din stânga este o femeie. Cu toate că ultima scenă e deteriorată, se vede suficient de clar că patronul localului își aplică regula: „Ieșiți afară, dacă vreți să vă bateți“.

Planșa XIV — Din toată aglomerația de oameni și zei, care se regăsesc pe friza din *Villa* Misterelor, un băiat citește cu voce tare de pe un sul de papirus, vegheat de o femeie, care poate fi mama lui. „Gluma" vizuală rezidă, parțial, în faptul că noi, privitorii, nu putem nici vedea, nici auzi ce anume citește el.

Planșa XV — Chipul regelui înfrânt Darius, detaliu din Mozaicul cu Alexandru, descoperit în Casa Faunului.

Planșa XVI — Băile îi ofereau pompeianului obișnuit, care venea să se îmbăieze, posibilitatea de a-și face o idee despre lux. Această pictură de secol XIX recreează ambianța Termelor Stabiane.

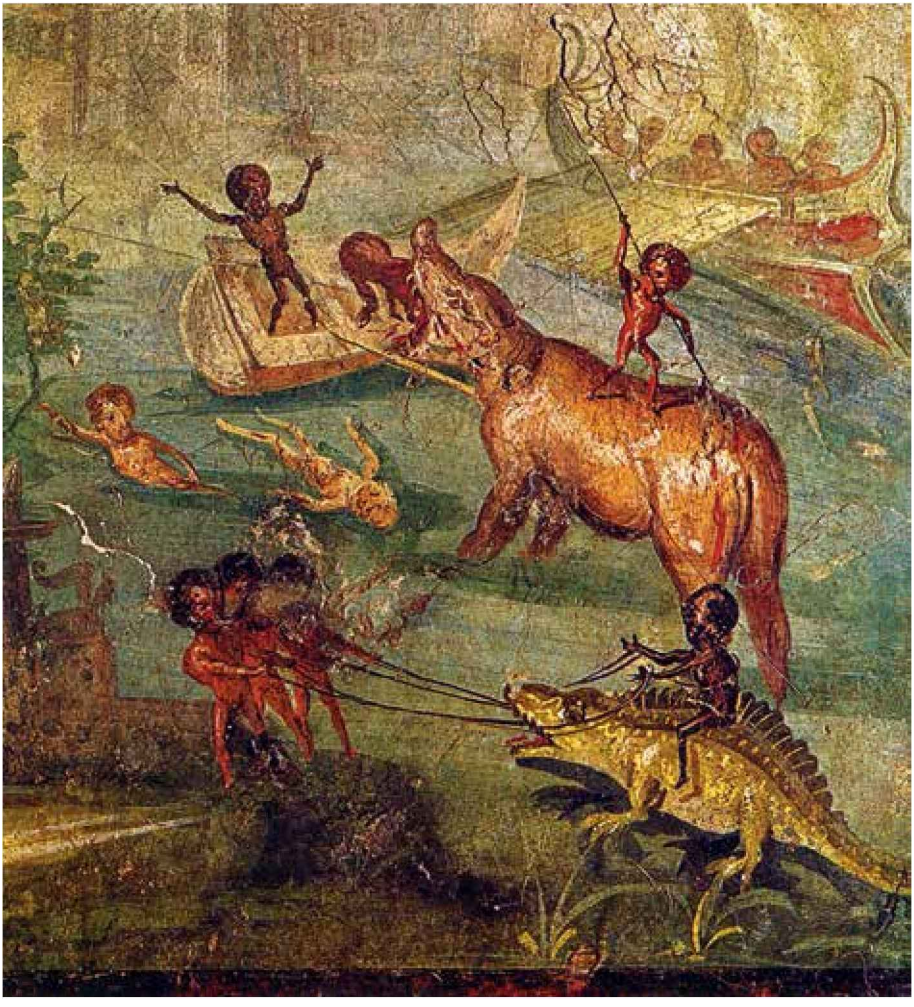
Planșa XVII — În centrul Casei Poetului Tragic (*tablinum* — *v.* și Figura 6), acest mozaic înfățișa un grup de actori care se pregătesc să urce pe scenă. Spectacolul urma să prezinte o piesă cu satiri, motiv pentru care oamenii se costumează în capre.

Planșa XVIII — Scenă din incinta sacră a Isidei, într-o copie de secol XIX. Preoteasa greacă Io, una dintre iubitele lui Zeus (Jupiter la romani), este primită în Egipt de zeița Isis. Potrivit mitului, Io a fost hăituită cu câini de geloasa Hera, soția lui Zeus, care, la un moment dat, a și transformat-o în junincă, de unde coarnele pe care le poartă pe frunte. Io este însoțită de o divinitate a râurilor.

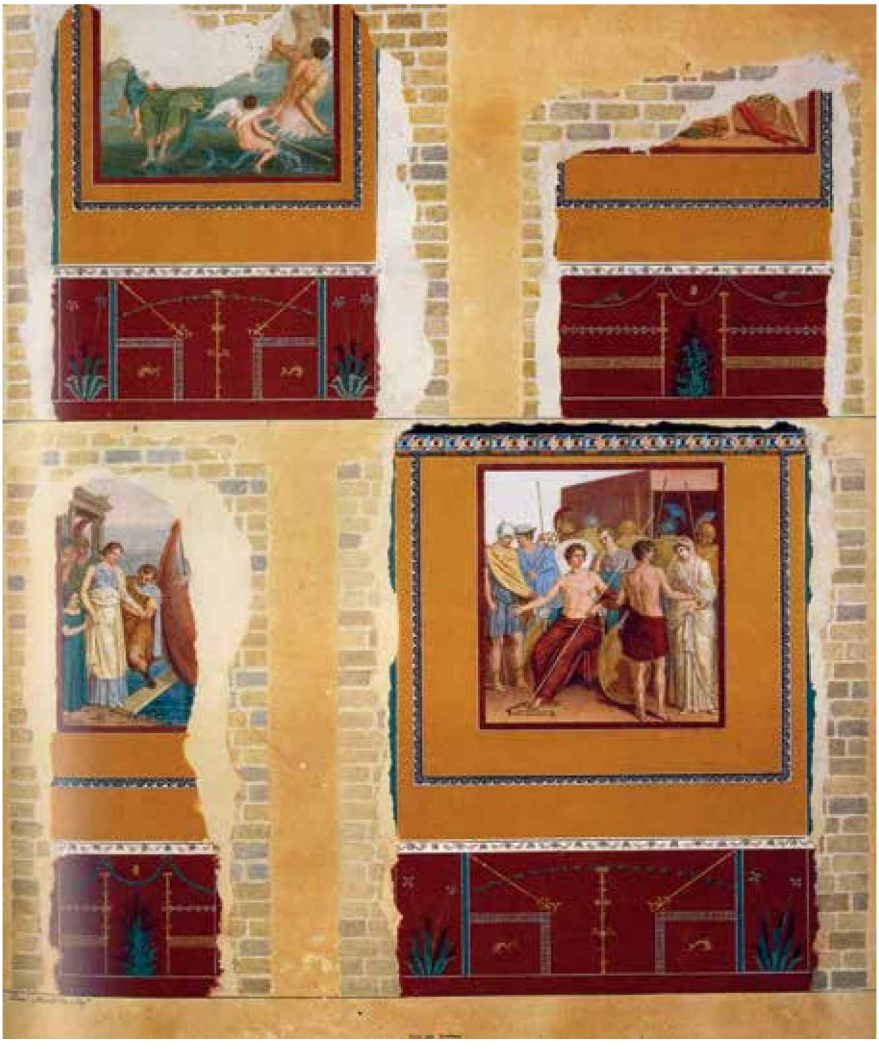
Planșa XIX — Zidul grădinii de la Casa Vânătorii Străvechi, denumită astfel după chiar această scenă.

Planșa XX — O versiune de secol XIX a unei frize în miniatură din Casa Vettiilor, înfățișând cupidoni în posturi de metalurgi.

Planșa XXI — Aici, în pictura originală din Casa Vettiilor, cupidonii suferă un accident de car.



Planșa XXII — O viziune a unei lumi stranii. În această pictură, niște pigmei sunt antrenați în tot felul de aventuri. Unul călărește un crocodil, altul pare să fie mâncat de un hipopotam, deși un altul se pregătește să-i sară în ajutor.



Planșa XXIII — O imagine compozită a pereților din Casa Poetului Tragic. În partea din stânga, jos, Elena pleacă în călătoria spre Troia. În partea dreaptă, într-un alt moment al Războiului Troian, prizoniera Briseis îi este luată lui Ahile, pentru a-i fi dată lui Agamemnon.

Am văzut deja câteva referiri la spectacolele de pantomimă din oraș. Potrivit formulării precise de pe piatra sa de mormânt, spectacolele organizate la Jocurile lui Apollo de Aulus Clodius Flaccus incluseseră „pantomime, cu tot cu Pylades". Pylades era interpretul de pantomime preferat al împăratului Augustus, care jucase și la unele cine private oferite de acesta. Se prea poate ca un asemenea interpret de mare notorietate să fi fost adus la Pompeii, prin generozitatea lui Flaccus; totuși, ar putea fi vorba și despre o stea de mai târziu, care adoptase un nume de scenă celebru — o practică uzuală printre actorii antici, chiar dacă pe noi are darul să ne intrige. Într-o altă inscripție funerară — epitaful lui Decimus Lucretius Valens —, găsim o referință pasageră la muzica foarte zgomotoasă a pantomimelor. Asta pentru că, dacă traducerea mea e corectă, „mânuitorii de clămpănitoare" (*scabiliari*) fuseseră unul dintre grupurile care-l onoraseră cu statui pe răposat.

Entuziasmul pompeienilor în privința pantomimei poate fi surprins din câteva inscripții de tip *graffiti*, greu descifrabile, prost păstrate, dar incitante. Ele par să se refere la mai mulți membri ai unei trupe de pantomimă, condusă de un anume Actius Anicetus, pe care-l regăsim și în orașul învecinat, Puteoli, sub numele „Caius Ummidius Actius Anicetus, pantomimul". „Steaua scenei, Actius", proclamă ceea ce pare a fi mesajul unui adept înfocat, scrijelit pe un mormânt din afara zidurilor cetății; „În cinstea lui Actius, întoarce-te repede la oamenii tăi", spune un altul. Și se prea poate ca unii care-și spun „Anicetiani" să fie, de fapt, niște suporteri autointitulați ai lui Anicetus, și nu neapărat ceilalți membri ai trupei acestuia. Unii dintre ceilalți membri se regăsesc, în tot cazul, prin alte *graffiti* de la Pompeii. În baia privată a unei case mari, cineva ne-a lăsat scrise cuvintele *histrionica Actica*, însemnând, aproximativ, „dansatoarea lui Actius", posibil vreun admirator al unei membre a trupei respective, căreia nu-i cunoștea numele real. În alte locuri, un anume Castrensis apare menționat de *graffiti* alături de Actius Anicetus de suficiente ori cât să ne putem închipui că era vorba despre un alt membru al trupei. La fel se întâmplă cu numele „Horus": „În cinstea lui Actius Anicetus, în cinstea lui Horus" — după cum sună un alt *graffito*. S-ar părea că avem de-a face cu o trupă foarte cunoscută, formată din vreo șapte sau opt membri.

Reținând că pantomima se bucura de o mare popularitate, ne putem întoarce la pereții caselor din Pompeii. Pentru că, printre toate acele evocări ale universului îndepărtat al teatrului clasic grecesc, se numără și una sau două despre care s-ar putea spune că punctau esența mai neoșă a

89. Această pictură murală dintr-o casă particulară de la Pompeii ar putea foarte bine să evoce spectacolele de pantomimă. Diverse personaje sunt înfățișate pe fundalul unei fațade asemănătoare cu cea a Teatrului Mare.

scenei pompeiene. Una dintre ele ar putea fi o pictură supradimensionată, reprezentând un decor de scenă, acum decolorat în așa hal, încât a devenit de nerecunoscut. Dar, în desenele de mai demult, încă se mai vede ceva ce seamănă foarte mult cu fundalul arhitectonic atât de complex descoperit în Teatrul Mare din Pompeii, cu marele lui portal din centru (*v.* Ilustrația 89). O idee inedită este aceea că modelul respectiv reflectă o pantomimă despre mitul satirului Marsias, care ar fi găsit pe jos flautul zeiței Minerva și l-ar fi provocat pe zeul Apollo la o întrecere muzicală. Dacă așa este, în principalele cadre ale scenei, de la stânga la dreapta, îi vedem pe Minerva, Apollo și Marsias, așa cum vor fi fost ei întruchipați, unul câte unul, de dansatorul-vedetă. Între timp, corul trage cu ochiul de după fundal.

Poate că asta este tot ce vom ști vreodată despre teatrul pompeian.

Jocurile sângeroase

O zi petrecută în oraș putea să le aducă pompeienilor un spectacol mult mai sângeros decât o pantomimă inofensivă, chiar dacă frustă. Când lordul Byron formula celebrul vers: „Măcelărit, ca Roma întreagă să se bucure"*, tocmai la asta se referea. Una dintre modalitățile prin care romanii își petreceau timpul liber era să urmărească înfruntările dintre oameni și fiare sălbatice, în arenă, și luptele de gladiatori, care se sfârșeau, câteodată, cu moartea celui învins. Un volum enorm de efort intelectual

* Vers din poemul narativ de mari dimensiuni, în patru cânturi, *Childe Harold's Pilgrimage* (*Pelerinajul Infantelui Harold*), publicat între anii 1812 și 1818 de George Gordon, Lord Byron (1788-1824). Personajul, care-l întruchipează chiar pe poet, întreprinde o călătorie în Italia, ajungând la Roma.

a fost depus în încercarea de a lămuri de unde și de când proveneau gladiatorii. Ajunseseră la Roma prin intermediul misteriosilor etrusci? Să fi fost, oare, instituţia gladiatorilor o invenţie de pe vremea Italiei de sud, chiar din regiunea oraşului Pompeii? Să-şi fi avut originile preistorice în sacrificiile umane? Eforturi poate şi mai mari au fost dedicate identificării motivului pentru care oamenii erau atât de ahtiaţi, la Roma, după asemenea practici. Erau acestea un substitut al războiului „real"? Funcţionau ele ca o eliberare colectivă a tensiunii, într-o societate profund ierarhizată şi reglementată? Sau, poate, romanii erau şi mai însetaţi de sânge decât spectatorii moderni, care sunt atât de fericiţi când urmăresc meciuri de box ori lupte cu tauri?

Materialul arheologic păstrat la Pompeii nu ne ajută prea mult să găsim răspunsuri la astfel de întrebări. Orice răspunsuri am formula, ele sunt condamnate să rămână, în cel mai bun caz, nişte speculaţii. Din clădirile, picturile şi multele *graffiti* pompeiene obţinem aceeaşi perspectivă — ca din orice alt loc din Imperiul Roman — asupra infrastructurii şi organizării vânătorilor de fiare sălbatice şi jocurilor cu gladiatori, precum şi asupra vieţii — şi morţii — gladiatorilor. Avem afişe care fac reclamă spectacolelor şi facilităţilor oferite. Putem vizita cazărmile gladiatorilor

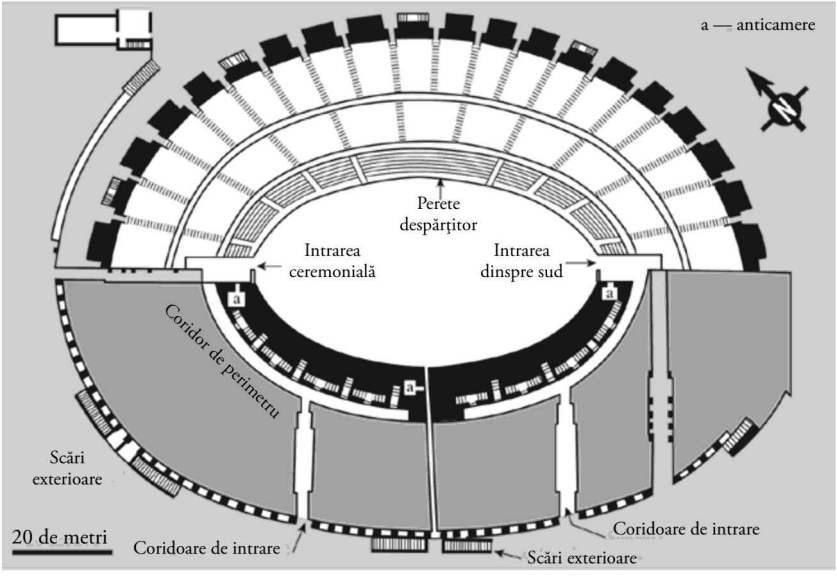


Figura 20 — Amfiteatrul de la Pompeii. Planul arată dispunerea locurilor (*sus*) şi sistemul de coridoare interioare şi căi de acces (jos), care existau dedesubtul gradenelor, în mare măsură invizibile, de deasupra.

și putem vedea ce-au scris ei pe pereții camerelor în care locuiau. Putem chiar analiza caricaturi ale unor lupte autentice de gladiatori, înregistrând rezultatele întrecerii și luând la cunoștință dacă luptătorul învins a fost ucis ori lăsat în viață.

Amfiteatrul, în care se desfășurau cele mai multe spectacole cu lupte de gladiatori și vânători de animale, este și azi unul dintre cele mai impresionante monumente din Pompeii. Construit chiar la marginea orașului în anii 70 î.e.n., grație generozității lui Caius Quinctius Valgus și a lui Marcus Porcius, Amfiteatrul este cea mai timpurie clădire de piatră de acest fel descoperită în lumea romană și era de dimensiuni substanțiale chiar și după standardele Romei metropolitane din acea prioadă. *Colosseum*-ul de la Roma, construit la un secol și jumătate după Amfiteatrul din Pompeii, într-un oraș cu o populație totală de aproape un milion de locuitori, este doar de două ori și ceva mai mare decât acesta: în *Colosseum*, încap circa 50 000 de spectatori, în timp ce Amfiteatrul de la Pompeii putea cuprinde în jur de 20 000. Astăzi, amfiteatrele pot fi dezamăgitoare pentru vizitatori: îți creează o impresie puternică la început, dar, când intri în detalii, acea impresie se cam risipește. Magia nu rezistă întotdeauna la o inspecție atentă. La Pompeii însă, putem pune cap la cap, din ce s-a descoperit în legătură cu Amfiteatrul, istoria uneori surprinzătoare a monumentului.

90. Arena Amfiteatrului. Rândurile din față, rezervate elitei, se văd clar, despărțite de locurile pentru oamenii de rând, aflate în spate. Căile de acces principale pentru gladiatori și pentru fiarele sălbatice se găsesc la cele două capete ale spațiului de luptă oval.

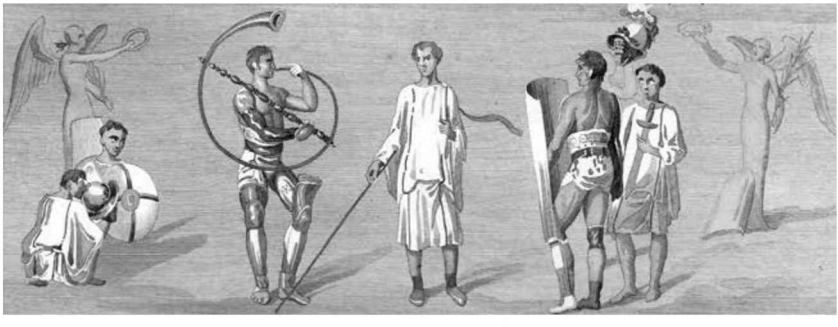
Planul construcției, așa cum a fost ea îngropată sub cenușă în anul 79 e.n., ne ajută să ne facem o idee destul de bună despre cum funcționa un amfiteatru. Gradenele care înconjurau arena propriu-zisă erau atent ierarhizate. Rândurile din față le erau rezervate membrilor elitei locale, care se bucurau de un spațiu de ședere generos și de o vedere de aproape — deși asta însemna că, uneori, se aflau la o distanță dezagreabil de mică de locul unde se petreceau brutalitățile și de fiarele eliberate din lanțuri. Probabil că femeile erau surghiunite pe rândurile din partea superioară a tribunei, dacă regulile introduse de împăratul Augustus la Roma se aplicau — și erau impuse — și aici. Accesul spectatorilor în Amfiteatru se făcea pe căi diferite, în funcție de unde își aveau locurile. Cei din zona principală de ședere pătrundeau în incintă urcând pe niște scări abrupte de pe partea exterioară a construcției, ajungând pe un culoar circular, care înconjura pe deasupra toată tribuna. De acolo, de sus, coborau pe alte scări către locurile lor. Cei care aveau locuri de lux pătrundeau pe unul dintre coridoarele de acces de mai jos, ajungând la un alt culoar, interior, care urma circumferința întregii arene. De aici, puteau s-o ia în sus, pe mai multe rânduri de scări, către rândurile de locuri din față. Prin sistemul acesta, bogații nu aveau niciodată de ce să-și încrucișeze drumurile sau să-și frece umerii, la învălmășeală, cu prostimea nespălată. Și, pentru ca toate precauțiile să fie luate, o barieră solidă separa locurile rezervate membrilor elitei de restul.

Intrarea principală, ceremonială, era calea de acces dinspre nord, împodobită cu statui. Gladiatorii și animalele intrau și ieșeau, probabil, tot pe acolo sau, dacă nu, atunci pe calea de acces de la celălalt capăt, dinspre sud. Spre deosebire de cum stăteau lucrurile la *Colosseum*-ul roman, Amfiteatrul de la Pompeii nu avea beciuri sau culoare subterane, pe sub arenă, unde să poată fi cantonați combatanții în așteptare (oameni sau animale) și eliberați, la momentul potrivit, prin trape și porți-ghilotină în centrul atenției generale. La Pompeii, singurele locuri în care oamenii și animalele (cele de mici dimensiuni) puteau aștepta până când le venea rândul erau acele încăperi înghesuite marcate cu (a), de-o parte și de cealaltă a celor două căi de acces principale. Toate animalele mai mari vor fi fost ținute în cuști, în exteriorul Amfiteatrului, formând astfel o minigrădină zoologică, spre amuzamentul și, fără îndoială, groaza spectatorilor care treceau pe lângă ele ca să intre la spectacol.

Ce s-a pierdut? În primul rând, au dispărut locurile din lemn. Chiar și în ultimele faze ale existenței Amfiteatrului, nu toate locurile erau din

piatră. Unde sunt acum zonele de iarbă, locurile erau din lemn. Versiunile lor din piatră au fost adăugate pe bucăţele, prin generozitatea diferitelor oficialităţi locale. Când Quinctius Valgus și Marcus Porcius au construit arena inițială, tot ce ţinea de cadrul structural era din zidărie, dar toate locurile propriu-zise, pe care se ședea, erau din lemn. Și mai dezamăgitor este faptul că pictura s-a pierdut și ea. Când au început lucrările de excavare a clădirii, în 1815, au fost scoase la lumină decoraţiuni viu colorate, care acopereau complet zidul de împrejmuire al arenei, cel situat chiar sub locurile membrilor elitei. Toată această pictură a dispărut cu desăvârșire, din cauza vremii reci din iarna care a urmat — din fericire, nu înainte să fi fost copiată de artiștii care lucrau la situl arheologic.

Imaginile înfăţișau o splendidă paletă de figuri mitologice (un element recurent era Victoria, stând în echilibru pe un glob și ţinând în mână o ramură de palmier, care simboliza reușita) și reprezentări ale echipamentului gladiatorilor, susținut de statui pictate. Dar cadrele principale evocau luptele din arenă. Erau scene cu fiare gonind printr-o sălbăticie muntoasă, care aminteau de vânătorile reconstituite în arenă (și de alte scene, de pe pereţii grădinilor). Artistul dăduse frâu liber fanteziei, incluzând în imagini și lei, care, din câte știm, nu au fost niciodată prezenţi în spectacolele de la Pompeii, chiar dacă nu lipseau din imaginaţia publicului.



91. Începutul unei lupte. Picturile pierdute de pe zidul care înconjura arena includeau și această scenă, cu o pereche de gladiatori care se pregătesc să treacă la luptă. Interesant este că personalul de sprijin și arbitrul îi depășesc numeric pe combatanţi.

Desigur, apăreau și gladiatori. Una dintre picturi prezintă începutul unei lupte (*v.* Ilustraţia 91). Arbitrul se află în mijloc, între doi gladiatori, care încă nu s-au echipat pe de-a întregul pentru înfruntare. Cel din stânga suflă într-un corn uriaș, care are un mâner ornamental, ca să anunţe

începutul ostilităţilor. În spatele lui, doi asistenţi aşteaptă să-i înmâneze scutul şi coiful; în partea dreaptă, adversarul şi-a luat deja scutul, deşi propriii asistenţi încă mai au să-i înmâneze coiful şi sabia. O pereche de Victorii stau în fundal, aşteptând şi ele să-i decerneze ramura de palmier şi cununa viitorului învingător. O altă imagine prezintă sfârşitul unei lupte între doi combatanţi, parcă mai zdraveni. Învinsul şi-a scăpat scutul, poartă o sabie îndoită, cu care nu mai poate face nimic, şi este rănit la braţul stâng, din care-i curge sânge.

Această decoraţiune a fost amplasată în ultimii ani de existenţă ai oraşului, după cutremurul din anul 62 e.n. — pentru că, spre deosebire de teatre, Amfiteatrul era în perfectă stare de funcţionare la vremea erupţiei. Celebra pictură care înfăţişa răzmeriţa din Amfiteatru din anul 59 e.n. (*v.* Ilustraţia 16) pare să sugereze că noua schemă constructivă înlocuia o structură mai puţin complexă. Dacă este să dăm crezare preciziei cu care a lucrat pictorul, în epoca răzmeriţei zidul care înconjura arena era decorat cu un model pictat, care imita marmura, truc şi iluzie optică tipic romane. Dar, indiferent dacă era vorba despre o marmură falsă sau despre scene de luptă crâncene, descoperim că imaginea de o monocromie austeră a ruinelor care au supravieţuit o denaturează, ca de atâtea ori, pe cea originală, vie, chiar ţipătoare, a monumentului.

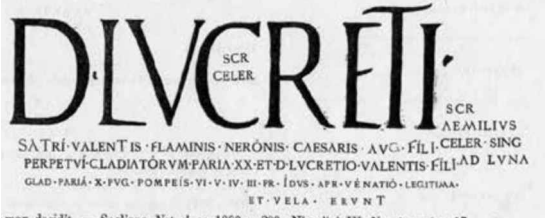
Dar nu totul se petrecea în Amfiteatru. Unele părţi ale festivităţilor care aveau legătură cu luptele de gladiatori se vor fi prelungit în ceea ce se numea *Palaestra* cea Mare, situată în vecinătate — un amplu spaţiu deschis, înconjurat de colonade şi având în mijloc un bazin de înot, iar pe laturi, alei umbrite de copaci. De când anume data şi la ce anume folosea, nu e foarte clar, însă dimensiunile rădăcinilor acelor copaci indică faptul că fuseseră plantaţi cam cu o sută de ani înaintea erupţiei. O teorie afirmă că scopul ei principal era să le ofere tinerilor din oraş un teren de pregătire fizică — sau, dacă nu pentru toţi, măcar pentru băieţii familiilor bogate, care poate că fuseseră organizaţi, urmând politica împăratului Augustus, într-un fel de „corp" auxiliar paramilitar (un hibrid între cercetăşie şi garda civilă). Adevărul este că dovezile care susţin această idee sunt extrem de puţine. De-a lungul colonadelor, s-au păstrat *graffiti* care sugerează, în schimb, o utilizare mult mai puţin specializată, ţinând în egală măsură de utilitate şi plăcere, care ar fi mers de la funcţia de parc umbros până la cea de şcoală şi de piaţă în aer liber. Probabil că spaţiul acesta îşi va fi intrat în rol când în Amfiteatru se aflau 20 000 de oameni, oferindu-le un spaţiu în care să ia o pauză de la spectacolul urmărit, să

mănânce și să bea, să-și facă nevoile. Din cât s-a putut reconstitui, reiese că Amfiteatrul nu avea latrine: adică toți acei 20 000 de oameni aveau la dispoziție numai scările și coridoarele, dacă-i apuca vreo nevoie urgentă.

Reclamele care anunțau spectacolele următoare din Amfiteatru, vopsite în același stil ca și de aceiași inscripționiști care se ocupau și de anunțurile electorale, ne dau tot felul de informații despre cine erau sponsorii, care erau programele, cât aveau să dureze, ce facilități sau atracții suplimentare se pregăteau. Aceste probe se puteau corobora, uneori, cu inscripțiile comemorative de pe morminte, în care familiile se lăudau uneori cu generozitatea răposatului, aplicată în finanțarea de spectacole — pentru că luptele de gladiatori și vânătorile de fiare sălbatice puse în scenă se constituiau într-o parte importantă a culturii binefacerii, pe care am avut deja ocazia s-o remarcăm la nivelul orașului. Oficialitățile alese organizau asemenea spectacole pe parcursul anilor în care deținеau funcțiile în care fuseseră aleși. Procedau la fel și preoții civici sau chiar, într-un caz, aflăm că și un *augustalis*. După cum procedau, dacă este să ducem raționamentul până la capăt, și diverse personaje — precum Livineius Regulus în anul 59 e.n. — care căutau să-și atragă bunăvoința localnicilor, din motive mai bune sau mai rele. Câteodată, reclamele anunță, pe un ton apăsat, că spectacolele urmează a-i fi oferite auditoriului „fără nicio cheltuială publică". Poate că era o practică normală ca, la costuri, să contribuie, într-un fel sau altul, și consiliul orășenesc. În tot cazul, nu avem niciun semn că spectatorii ar fi plătit vreun ban ca să asiste la spectacole. După toate aparențele, distracțiile de felul acesta erau gratuite.

O serie de spectacole deosebit de lungă, întinsă pe cinci zile, este anunțată de afișul pictat pe un perete stradal de foarte activul autor de inscripții pompeian Aemilius Celer (*v.* Ilustrația 92). Este locul în care a

3994 in insulae IX 8 latere occidentali, supra 3822 et 3823.



Descripsi recens effossam; mox deciit. — Sogliano *Not. d. sc.* 1880 p. 299; Niccolini IV *Nuovi scavi* p. 17.

1 De Aemilio Celere vide 3775. 3790 ss. — 2 Programma igitur scriptum est inter annos p. Chr. 50 et 54. — 4 LVCRETIO sic pro LVCRETI. — 4 senatu *legitima* cf. Suet. Claud. 21

92. O reclamă elegantă. Aemilius Celer, autor de inscripții, a lucrat cu mare grijă anunțul privitor la jocurile cu gladiatori pe care le-a organizat Decimus Lucretius Satrius Valens.

decis că era cazul să-şi anunţe cititorii că lucra „de unul singur, la lumina lunii". Reclama era formulată într-o manieră tipică:

> „Decimus Lucretius Satrius Valens, preot permanent al prinţului Nero, fiul împăratului, prezintă douăzeci de perechi de gladiatori. Decimus Lucretius Valens, fiul său, prezintă zece perechi de gladiatori. Toţi aceştia vor lupta la Pompeii, în zilele de 8, 9, 10, 11 şi 12 aprilie. Va avea loc şi o vânătoare de animale sălbatice, după regulile şi cu protecţiile obişnuite."

Nu încape îndoială că un asemenea gest de generozitate era menit să-i sporească prestigiul şi reputaţia lui Satrius Valens, ale cărui prime două nume apar cu litere de aproape zece ori mai mari decât restul textului. Acesta oferea jocurile respective în calitatea lui de preot, dar, incluzându-l şi pe fiul său în toată povestea (chiar şi atribuindu-i jumătate din câţi gladiatori aducea el însuşi), intenţiona, de bună seamă, să-i dea şi tânărului un imbold în politica locală. Locul şi data sunt formulate foarte simplu. Evident că nu era nevoie să se specifice că spectacolul urma să se desfăşoare în Amfiteatru. Ştim că, în multe oraşe italiene, inclusiv la Roma, Forul putea fi folosit pentru organizarea de spectacole, şi am văzut deja un prilej în care Forul pompeian a găzduit o prezentare de animale. Dar combinaţia specifică de lupte de gladiatori şi vânătoare de animale sălbatice trebuie să fi fost suficientă pentru ca oamenii să ştie şi singuri unde urma să aibă loc evenimentul. Mesajul crucial, care trebuia neapărat să-şi atingă ţinta, era că evenimentul se desfăşura *la Pompeii*. Asta, pentru că zidurile oraşului purtau reclame pentru spectacole organizate în alte locuri din vecinătate — la Nola, la Capua, la Herculaneum sau la Cumae —, destinate celor care şi-ar fi luat inima în dinţi să călătorească până acolo. Nici ora desfăşurării nu era nevoie să le fie precizată spectatorilor — probabil că toate spectacolele începeau la aceeaşi oră, deci era suficient să cunoască ziua evenimentului.

Cea mai lungă durată a unor lupte de gladiatori despre care avem cunoştinţă să fi avut loc la Pompeii este de cinci zile. Multe spectacole sunt anunţate pentru câte o zi, unele — pentru câte două, câte trei sau câte patru. Chiar dacă am presupune că majoritatea oficialităţilor alese, plus câţiva dintre preoţi, ar fi optat pentru organizarea de asemenea jocuri sângeroase ca formă de manifestare a generozităţii lor faţă de urbe, şi chiar adăugând unele manifestări suplimentare, posibil organizate din

motive comerciale, cu greu s-ar fi putut aduna mai mult de douăzeci de zile pe an în care Amfiteatrul să fi găzduit spectacole. În cea mai mare parte a timpului, probabil că era fie gol și cu porțile ferecate, fie utilizat pentru alte activități care necesitau un spațiu vast, sub cerul liber. Poate pentru pantomime?

E greu de spus cum se făcea distribuția gladiatorilor și a vânătorilor pe durata celor cinci zile, în cazul jocurilor oferite de Satrius Valens și de fiul său. Nu știm cât de mult rămânea fiecare pereche în arenă. Cu alte prilejuri însă, un spectacol de numai o zi înfățișa treizeci de perechi de gladiatori, plus o vânătoare. Să ne imaginăm, oare, că mărinimia lui Satrius Valens consta în programarea mai laxă a luptătorilor săi în intervalul de timp alocat? Sau, poate, gladiatorii își făceau apariția în arenă mai multe zile la rând? Unele reclame chiar menționează existența unor „rezerve", care să le ia locul celor căzuți în luptă sau răniți; alteori, e clar că anumiți gladiatori intrau în luptă de mai multe ori, în cadrul acelorași jocuri. Poate că asta intenționa și Satrius Valens. Dar avea el acces la suficiente animale cât să prezinte și vânători în fiecare dintre cele cinci zile?

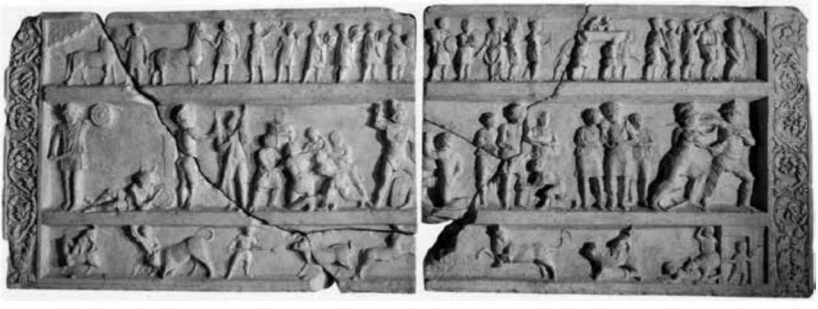
La finalul anunțului-reclamă, aflăm că vânătoarea urma să aibă loc *legitima* („după regulile obișnuite"). Sensul acestei formule nu e câtuși de puțin clar, deși sunt istorici care susțin că nu înseamnă altceva decât că era vorba despre „o vânătoare care însoțește în mod obișnuit un spectacol cu gladiatori" sau, pur și simplu, despre „o vânătoare obișnuită". Aflăm și că urmau să fie întinse copertinele deasupra întregii clădiri, ca să le asigure umbră spectatorilor, dacă se dovedea o zi însorită și fierbinte, ceea ce probabil că presupunea costuri suplimentare din partea sponsorului. Chiar și în climatul blând mediteranean, vremea pare să fi stat în atenția organizatorilor unor asemenea evenimente. Din datele care ni s-au păstrat, pare-se că iulie și august, lunile cele mai călduroase, nu erau favorite pentru organizarea de spectacole. Dar și vremea umedă provoca, uneori, probleme: anumite reclame adăugau avertismentul ciudat: „... dacă permite vremea".

Satrius Valens și fiul său — presupunând că ei înșiși au ales cum să fie formulată reclama — nu menționează un alt supliment pe care mulți sponsori bogați îl includeau: așa-numitele *sparsiones*. Termenul acesta poate însemna orice este „împrăștiat" sau „presărat" peste public. Uneori, spectatorii așezați la locurile lor erau stropiți cu apă parfumată; alteori, se aruncau peste mulțime, ca o ploaie, mici daruri (ca la o pantomimă pe teme de Crăciun din Anglia zilelor noastre, înainte să le

interzică Departamentul de Sănătate Publică). Poate că o asemenea înfloritură depășea mijloacele materiale pe care această familie era dispusă să le risipească — și încă de-a lungul a cinci zile.

La fel, nu menționează — precum alte reclame — vreo comemorare sau ocazie specială căreia să-i fi fost dedicate spectacolele. Una dintre cele mai curioase reclame de acest tip anunță manifestările de o singură zi organizate de Cnaius Alleius Nigidius Maius „la inaugurarea picturii". Nu știe nimeni cu precizie la ce pictură se referă. Dar o sugestie deloc de neglijat este că spectacolul respectiv se voia aniversarea de o zi a finalizării splendidelor imagini pictate care acopereau pe de-a-ntregul zidul care înconjura arena Amfiteatrului.

Putem reconstitui tabloul descris de anunțul-reclamă grație unui număr de picturi și sculpturi din oraș, care ilustrează jocurile din Amfiteatru și, pe alocuri, festivitățile și ritualurile care le însoțeau. O probă valoroasă provine dintr-un cimitir al orașului și probabil că odinioară împodobea un cavou scump (*v.* Ilustrația 93). Ea include trei benzi de sculpturi. În registrul de jos, este figurată o vânătoare de animale sălbatice. O parte a spectacolului pare să fi constat în lupte dintre animale. Doi câini atacă de zor o capră și un mistreț. Combatanții umani se concentrează asupra animalelor mai mari. Unul străpunge un taur, altul este pe punctul de a ucide un mistreț. Unul a pierdut lupta, într-o încleștare cu un urs, care a mușcat deja zdravăn din el, spre disperarea a doi dintre asistenții săi.



93. Diferitele elemente ale jocurilor cu gladiatori sunt înfățișate pe fiecare dintre registrele acestei sculpturi. *Sus* — procesiunea care se îndreaptă spre Amfiteatru; *la mijloc* — luptele propriu-zise dintre gladiatori; *jos* — în luptele cu animale, un combatant este ucis de un urs (*dreapta*), în timp ce altul omoară un taur (*stânga*).

Registrul mijlociu — și cel mai lat — înfățișează diverse grupuri de gladiatori, unii aflați în toiul bătăliei, unii proclamându-și victoria, unii prăbușiți la pământ, înfrânți. Cel mai frapant amănunt din toată scena

este că în arenă se află la fel de mulţi asistenţi şi oficiali câţi gladiatori sunt. Nu mai puţin de cinci persoane sunt prezente pentru a sprijini un luptător prăbuşit la pământ. Alte cinci, în partea dreaptă, privesc alţi doi gladiatori aflaţi în pauză: unul primeşte tratament pentru piciorul rănit; celălalt primeşte un întăritor. De-a dreptul deconcertantă, în această imagine, este asemănarea cu sportivii moderni şi echipele lor tehnice.

Încă şi mai interesant este registrul superior al sculpturii. Acesta înfăţişează preliminariile grandioase ale jocurilor propriu-zise, pe care ne vine prea uşor să le uităm din cauză că suntem, după caz, fascinaţi sau dezgustaţi de latura sângeroasă a situaţiei. Tot balamucul a început cu o procesiune pe străzile oraşului. Aici, o vedem ajunsă deja la porţile Amfiteatrului, aşa cum indică, de bună seamă, colţurile răsucite în sus ale copertinelor. În partea dreaptă, drumul e deschis de doi muzicanţi şi trei lictori, echipaj antemergător despre care, în altă parte, se spune că-i anunţa pe *duoviri* locali. Imediat în urma lor, venea o platformă ciudată, purtată pe umeri de patru bărbaţi. În mijlocul ei, două personaje, probabil manechine, îşi făceau de lucru în jurul unei nicovale, unul înălţând în aer un baros cu care se pregătea să izbească nicovala. Era de aşteptat ca zeii să fie glorificaţi pe parcursul unei asemenea procesiuni (şi, ce-i drept, adeseori se întâmpla ca statui ale divinităţilor să fie purtate pe asemenea platforme, în procesiunile civice şi religioase), dar ce căutau acolo acei fierari miniaturali? Cea mai bună explicaţie ar fi că prezenţa lor căuta să celebreze prelucrarea metalului, adică priceperea în alcătuirea armelor care stăteau în centrul ceremoniei. Urma un bărbat care ducea o pancartă pe care poate că era înscris numele binefăcătorului care oferea spectacolul sau motivul pentru care-l oferea; pe urmă, venea un altul, care ducea o frunză de palmier, simbolul victoriei. Acesta era urmat, şi el, de un bărbat înveşmântat în togă — aproape sigur sponsorul în persoană — după care mărşăluiau o succesiune de bărbaţi purtând pe braţe armurile gladiatorilor, desfăcute în bucăţi, roadele îndemânării acelor fierari. Procesiunea se încheia cu un gornist şi cu alţi doi asistenţi, care duceau nişte cai împodobiţi cu harnaşamente de paradă, numai potrivite unei ocazii ceremoniale.

Avem aici o rară ocazie de a vedea, ilustrate împreună, ritualurile, festivismul, implicarea comunităţii — de la sponsor până la fierari —, care le confereau acestor jocuri sângeroase un context. Să fi fost interzise şi aceste procesiuni când spectacolele au fost interzise cu desăvârşire la Pompeii, în anul 59 e.n., pentru un răstimp de zece ani? Oricare va fi

fost motivul izbucnirii acelei răzmeriţe (fie o combinaţie de temperamente conflictuale, rivalităţi locale şi exuberanţă stropită bine cu alcool, fie altceva, mai sinistru), o asemenea interdicţie totală trebuie să fi lovit zdravăn viaţa oraşului în esenţa ei, în scopurile ei comune, în structurile ei de patronaj, în ierarhiile ei.

Răspunsul este: probabil că nu. Relatarea în limba latină lăsată de Tacit este vagă în acest sens: istoricul menţionează doar interzicerea oricărei adunări publice „de felul acela". Dar câteva reclame care s-au păstrat anunţă jocuri în pregătire, urmând să includă vânători de fiare sălbatice, atleţi, copertine şi *sparsiones*. Era tot ce putea spera publicul să primească — mai puţin gladiatori. Cei mai apropiaţi de ei par să fi fost „atleţii". Aproape sigur, aceste reclame se referă la spectacole organizate între anii 59 şi 69 e.n. Altfel spus, interdicţia nu li se aplica decât gladiatorilor. Restul atracţiilor erau cam aceleaşi, chiar dacă mulţi pompeieni considerau, fără doar şi poate, că atleţii — şi chiar şi fiarele sălbatice — erau nişte palide substitute ale evenimentului care ţinea capul de afiş. De fapt, unul dintre spectacolele cu pricina este cel oferit de Nigidius Maius „la inaugurarea picturii". Dacă respectiva pictură era, într-adevăr, suita decoraţiunilor de pe zidul care împrejmuia arena, probabil că toată lumea era conştientă de trista ironie a situaţiei — se inaugurau splendidele imagini cu gladiatori în plină luptă, la un spectacol din care tocmai gladiatorii lipseau cu desăvârşire.

Cine le zdrobea inimile fetelor

Am analizat, până acum, spectacolele din punctul de vedere al spectatorilor şi al sponsorilor. Cum rămâne cu gladiatorii şi cu cei care se luptau cu animalele? Cine erau aceştia? Cum erau ei organizaţi? Putem reconstitui, în vreun fel, perspectiva lor asupra celor ce se petreceau în Amfiteatru? Viaţa unui gladiator era sortită, oare, să fie sângeroasă şi scurtă?

Gladiatorii, aproape întotdeauna, erau bărbaţi. Cu toate că savanţii moderni s-au entuziasmat, adeseori, la ideea de-a dreptul subversivă c-ar fi existat şi femei gladiatoare, adevărul este că nu s-au găsit, în toată lumea romană, decât o mână de candidate susceptibile să fi putut jucat un asemenea rol — niciuna la Pompeii. În termenii statutului legal şi formal, gladiatorii se găseau la nivelul cel mai de jos al societăţii romane. Mulţi erau sclavi; alţii erau infractori condamnaţi — toţi aceştia erau

recrutați, cu sau fără voia lor. Câțiva se ofereau voluntari. Motivul este că înrolarea în corpul gladiatorilor se putea dovedi una dintre puținele căi de a scăpa de o viață de mizerie. Supraviețuirea — fie și pe termen scurt — putea fi cumpărată la un preț foarte mare, care presupunea mai mult decât primejdia în sine. Era totuna cu o pierdere a libertății cotidiene, un statut echivalent cu sclavia, o viață trăită sub controlul șefului de trupă, denumit *lanista* în limba latină.

Lanista era un mijlocitor esențial în toată afacerea (pentru că *era*, în primul rând, o afacere) cu luptele de gladiatori și vânătorile de fiare. Sponsorii jocurilor, membri ai elitei, nu aveau propriii lor gladiatori, pe care să-i prezinte în arenă. Când voiau să organizeze un spectacol, trebuiau să negocieze prețul cu unul dintre acești administratori de trupe de luptători. Probabil că lucrurile nu mergeau chiar ca pe roate în afacerea cu gladiatori, astfel încât să fi existat un număr foarte mare de *lanistae* din care să-ți alegi la nevoie; cert este că la Pompeii cunoaștem numele a trei asemenea manageri care au activat în ultimii patruzeci de ani de viață ai orașului.

Cel mai bine atestat este un ins al cărui nume era Numerius Festus Ampliatus. O reclamă de pe zidul Bazilicii din For, de exemplu, anunță că „familia [*familia*] de gladiatori a lui Numerius Festus Ampliatus luptă iar… pe 15 și 16 mai". În mod firesc, trupa lui Ampliatus este numită „familia" sau „casa" lui (mai curând o indicație a gamei largi de înțelesuri ale cuvântului latin *familia*, decât un eufemism evident, așa cum pare la prima vedere). Faptul că nu este menționat niciun sponsor ar putea sugera că ocazia respectivă era strict comercială, capitalizând anumite succese anterioare — așa cum ar putea indica și termenul „iar". Cu siguranță că Ampliatus nu-și oferea serviciile numai în zona pompeiană. O altă reclamă anunța publicul de apariția „familiei" sale în orașul Formiae, situat spre nord, la jumătatea drumului dintre Pompeii și Roma.

Treaba unui *lanista* presupunea, printre altele, să recruteze gladiatori pentru echipa sa, ceea ce însemna să plece în căutare de talente la licitațiile de sclavi din zonă. Dar aceștia, odată recrutați, aveau nevoie de pregătire. Gladiatorii erau chemați să îndeplinească diferite roluri specializate și să folosească diverse tipuri de echipament. De exemplu, „Tracul" (*Thrax*) lupta cu o sabie scurtă, încovoiată, și cu un scut mic. „Capetele-de-pește" (*murmillones*, denumiți astfel după emblema de pe coifuri, care înfățișa un pește) aveau scuturi mari și alungite. „Omul-plasă" (*retiarius*) lupta cu un trident și cu o plasă, cu care încerca să-și imobilizeze adversarul. Arta

unui *lanista* consta, mai mult ca sigur, în a-și pregăti oamenii să joace rolurile acestea și a-i grupa, după aceea, pe combatanți în perechi inteligent alcătuite: un „cap-de-pește" împotriva unui „om-plasă", de exemplu, era o împerechere foarte răspândită.

Din când în când, putea să angajeze câțiva oameni în plus, din alte trupe de gladiatori, ca să umple golurile sau ca să facă rost de un luptător-vedetă, fie și temporar. Un *graffito*, desprins acum de la locul său inițial și transferat la Muzeul de Arheologie de la Napoli, pare să reproducă, în linii mari, programul unui spectacol întins pe durata a patru zile. Inscripția îl numește pe *lanista*, Marcus Mesonius, apoi enumeră diferitele înfruntări, dând și numele gladiatorilor și precizând cine a învins. Câțiva dintre ei sunt identificați drept gladiatori „iulieni" sau „neronieni", ceea ce înseamnă că au fost antrenați la școala personală a împăratului, de la Capua, unde erau pregătiți gladiatorii. Angajările întreprinse de Meronius puteau fi permanente sau temporare. Oricum ar fi fost, e greu să nu faci comparație cu piața transferurilor de fotbaliști — atâta doar că scopul angajării gladiatorilor era să lupte de-adevăratelea, pe viață și pe moarte, nu să dea cu piciorul într-o minge, pe un teren cu iarbă.

Probabil că *lanista* îi antrena și pe luptătorii cu animale (utilizați aproape în aceiași termeni ca și gladiatorii propriu-ziși), achiziționa și animalele care aveau să facă obiectul vânătorii. Reclama la „spectacolul repetat" al lui Ampliatus include, în mod cert, și o vânătoare; totuși, probabil că animalele nu necesitau vreo știință deosebită pentru a fi achiziționate și adăpostite. La Roma, împărații aduceau câteodată în arenă, să fie admirate (și omorâte), animale exotice precum lei, elefanți sau rinoceri, pe care le achiziționau și le transportau, nu se știe cum, din regiuni îndepărtate ale Imperiului. În 1850, pentru a fi adus un hipopotam tânăr din Egipt la Londra, a fost nevoie de un vas cu aburi special construit și amenajat cu un bazin care putea conține două tone de apă, plus o mulțime de îngrijitori și cantități uriașe de hrană. Rămâne un mister absolut cum reușeau agenții romani imperiali să realizeze transporturi similare. Dar la Pompeii nu exista, nici pe departe, ceva atât de exotic. Toate dovezile pe care le avem sugerează că fiarele erau procurate de pe plan local; și, chiar și în aceste condiții, câinii și țapii erau mai obișnuiți decât bivolii și urșii. Adevărul este că arena de la Pompeii aducea, mai degrabă, a „colțul copiilor" dintr-o grădină zoologică decât a rezervație naturală.

Cei mai mulți dintre gladiatori și luptători cu animale trăiau chiar în oraș. Două locuri din Pompeii au fost identificate drept cazărmi ale unor

asemenea războinici de ocazie. Cum anume trăiau gladiatorii în barăcile respective, câți încăpeau în ele și la ce nivel de prizonierat își duceau existența, e foarte neclar — și mult mai puțin descriptibil, în orice caz, decât sugerează imaginea personajelor principale din filme precum *Spartacus*[*] ori *Gladiatorul*[**]. Nu se știe sigur nici dacă acestea constituiau bazele de antrenament pentru o singură *familia* sau dacă ofereau găzduire temporară pentru orice trupă de gladiatori aflată în trecere. Dar ambele clădiri aveau legături foarte strânse cu gladiatorii.

Prima fusese, la origini, o casă particulară de mari dimensiuni, din partea de nord a orașului, transformată, la începutul secolului I e.n., pentru a putea găzdui gladiatori în camere mici, dispuse de jur-împrejurul unui peristil mare, unde aveau loc antrenamentele — sau așa ne imaginăm noi astăzi. Legătura cu gladiatorii este absolut clară, datorită celor peste o sută de *graffiti* de sau despre gladiatori, inscripționate peste tot, pe zidurile acelui peristil. Dar această clădire nu era în folosință în ultimii ani de existență ai orașului. Poate după cutremurul din anul 62 e.n., poate când s-a reluat cutuma, după deceniul de interdicție privitoare la luptele de gladiatori, aceștia și-au stabilit reședința în ceea ce fusese, inițial, un vast loc deschis cu colonade, adiacent Teatrului Mare.

94. Acest loc deschis de mari dimensiuni, cu spații de locuit de jur-împrejur, oferea o bază de pregătire pentru gladiatori în ultima perioadă a existenței orașului — dacă este să judecăm după echipamentul de gladiatori descoperit acolo (*v.* Ilustrația 95).

* Film epic din 1960, în regia lui Stanley Kubrick, avându-l pe Kirk Douglas (n. 1916) în rolul sclavului trac Spartacus, conducătorul revoltei sclavilor din secolul I î.e.n.

** Film epic din anul 2000, în regia lui Ridley Scott, avându-l pe Russell Crowe în rolul generalului roman Meridius, căzut în dizgrație și devenit sclav.

Acest complex pare să fi constat într-un spațiu de antrenament foarte mare, cu camere separate pentru luptători, înșirate de-a lungul celor patru laturi (*v.* Ilustrația 94). Multe încăperi aveau, pe dinăuntru, câte o galerie de lemn, care le transforma în apartamente pe două niveluri, deși tot ofereau niște condiții de locuit cam înghesuite, presupunând că doi sau trei gladiatori ar fi împărțit un asemenea spațiu. Nu s-au găsit urme de paturi, ceea ce presupune că dormeau, în cel mai bun caz, pe saltele trântite direct pe podea. Imaginea poate fi completată, formulând ipoteza că unele dintre camerele mai mari, de pe latura de est, ar fi putut oferi spații comune, de socializare, poate chiar și un apartament pentru *lanista* și pentru vreunul dintre adjuncții săi, la nivelul superior. E posibil. Dar adevărul este că există prea puține dovezi pentru un astfel de scenariu, dincolo de fantezia modernă. Era chiar și o încăpere care ar fi putut fi folosită pe post de cameră de arest sau de pedeapsă, dotată cu lanțuri de fier — deși scheletele descoperite înăuntru, în timpul excavărilor din secolul XVIII, nu păreau să fi fost ale unor oameni înlănțuiți, plus că, dacă este să fim cinstiți, nu e obligatoriu ca acele cătușe să aibă de-a face cu gladiatorii.

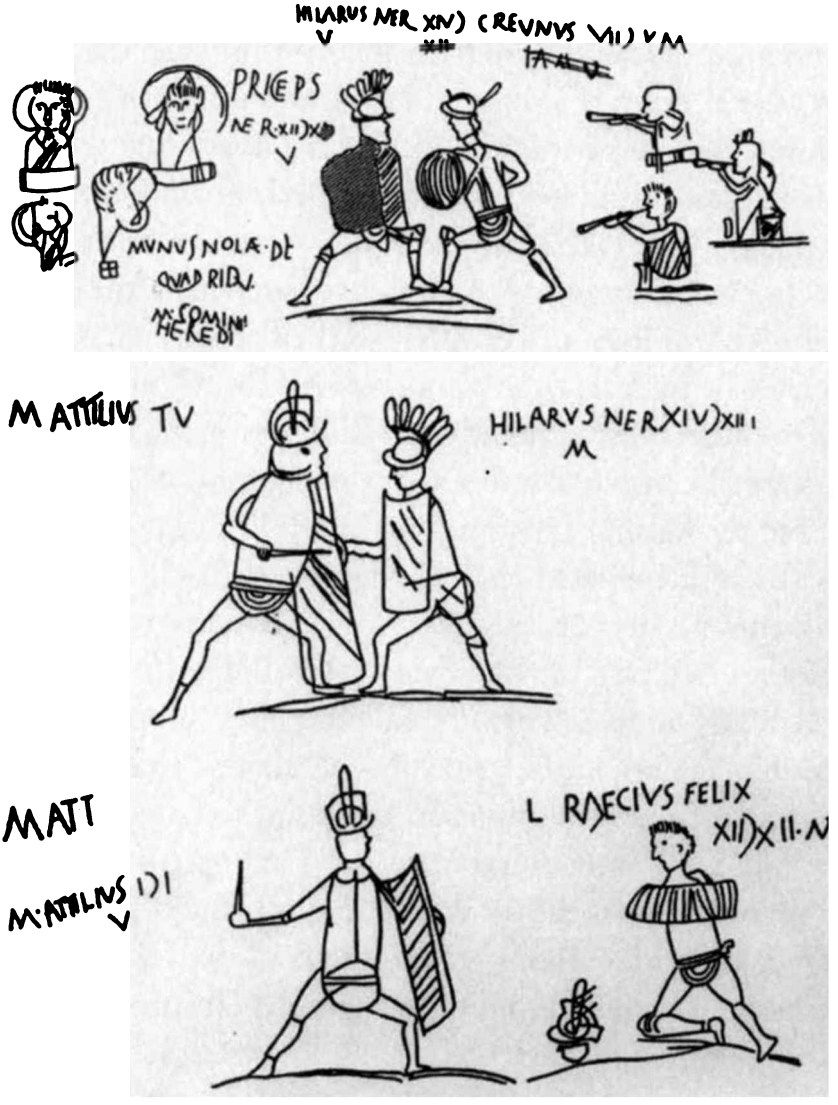
95. Unul dintre coifurile de bronz găsite în spațiile de locuit ale gladiatorilor. La fel ca și celelalte, este atât de bogat ornamentat (aici, cu o imagine a zeiței Roma) și se prezintă într-o stare atât de bună, încât e greu de crezut c-a fost vreodată folosit în luptă. E mult mai probabil să fi făcut parte din ținutele de ceremonie sau de paradă ale gladiatorilor.

De unde știm, atât de cert, că era vorba despre spații rezervate gladiatorilor? Cel mai simplu răspuns rezidă în fantasticele descoperiri de armuri și arme din bronz, tipice gladiatorilor, în zece dintre camerele situate de jur-împrejurul peristilului. În total, s-au găsit cincisprezece coifuri din bronz, paisprezece apărătoare de gambă, șase apărătoare de umeri, precum și un mic sortiment de pumnale și alte arme. Majoritatea

erau bogat ornamentate, cu scene din mitologia clasică ori cu embleme ale puterii romane. Un coif, de exemplu (*v.* Ilustrația 95), afișează o întruchipare a Romei, înconjurată de barbari înfrânți, de prizonieri și de trofee ale victoriei. Frapant este că toate aceste obiecte sunt într-o stare perfectă de conservare. Nici unul dintre ele nu poartă vreun semn care să indice c-ar fi fost vreodată folosit în luptă. Cel mai probabil este că era vorba de un echipament de paradă, așa cum am văzut că se purta în reprezentarea procesiunii de deschidere a jocurilor. Dacă este așa, înseamnă că nu s-a păstrat nimic din echipamentul de luptă folosit în mod curent.

Perspectivele de viață ale acestor gladiatori erau sumbre, dar nicidecum atât de negre pe cât ne imaginăm noi. Pentru ei, vestea bună era că se constituiau într-o marfă scumpă. Mulți erau de vânzare și se cumpărau la un preț destul de mare; și cu toții urmau să-l secătuiască de resurse pe *lanista*, cu tot ce presupunea pregătirea și întreținerea lor. Așa că acesta n-avea de ce să-și dorească să-i piardă. Chiar dacă spectacolele cu gladiatori în care nimeni nu era omorât nu aveau cum să atragă mulțimile și chiar dacă sponsorul își dorea să obțină cât mai mult pentru banii pe care-i cheltuia, interesul șefului trupei de gladiatori era să mențină pierderile de vieți omenești la un nivel minim. Cu siguranță că *lanista* și sponsorul se înțelegeau în prealabil ca, dacă unul dintre luptători era învins, organizatorul spectacolului să-i dea un imbold mulțimii, în sensul de a-i cruța viața celui învins, nu de a-l condamna la o moarte instantanee. Se înțelege de la sine că și gladiatorii își doreau, din instinct, același lucru. Antrenându-se și trăind la un loc și legând, fără îndoială, prietenii, e limpede că preferau să nu meargă până acolo încât să se omoare între ei.

Cert este că această imagine rezultă din multele *graffiti* pompeiene, care înregistrează rezultatele unor lupte. Unul dintre cele mai evocatoare exemple este cel al unei serii de desene, cu tot cu legende, găsite pe un mormânt, care ilustrau niște jocuri întinse pe durata a patru zile în apropiere, la Nola (*v.* Ilustrația 96). Gladiatorii sunt un grup amestecat, format din vechi combatanți, cu câte treisprezece sau paisprezece lupte fiecare, și un novice, care dă primele lui două lupte. Niciunul dintre învinși nu este omorât, pentru că lângă fiecare imagine care-i reprezintă este inscripționată litera *M*, de la *missus* (cruțat). Din reproducerea „palmaresului" gladiatorilor („lupte — 14, victorii — 12"), putem deduce că doi dintre învinși fuseseră deja cruțați de două ori până atunci. În spectacolul oferit de Mesonius, nouă perechi de gladiatori au luptat pe parcursul unei zile. Dintre acești optsprezece oameni, încă mai putem



96. Această reprezentare plină de vitalitate a trei lupte de gladiatori, ţinute la Nola (locul este menţionat lângă perechea de combatanţi cea mai de sus) a fost găsită scrijelită pe zidul exterior al unui mormânt. Unul dintre combatanţi luptă pentru prima oară. Registrul de mijloc îl înfăţişează pe M(arcus) Attilius, însemnat ca fiind „novice“ (*T* de la *tiro*). După ce a învins prima dată (*V* este iniţiala pentru *vicit*), merge mai departe şi câştigă a doua sa bătălie, împotriva mai experimentatului L(ucius) Raecius Felix. Muzicanţii figuraţi în partea de sus ne reamintesc faptul că asemenea jocuri trebuie să fi fost foarte zgomotoase.

identifica opt învingători indiscutabili, cinci luptători cruţaţi şi alţi trei uciși. Un caz excepţional este cel al unui gladiator pompeian, menţionat cu peste cincizeci de lupte la activ.

Chiar şi aşa, cu toate că înfrângerea nu însemna moarte în mod automat, gladiatorii care-şi pierdeau vieţile trebuie să fi fost în număr considerabil, după standardele de azi. Prezentând aceleaşi cifre de o manieră mai puţin triumfalistă, trei morţi dintr-un total de optsprezece gladiatori trimit la un procent de morţi de 1 din 6 la fiecare spectacol. Chiar dacă eşantionul e mic, se potriveşte cu numărul general de lupte înregistrate pe numele fiecărui gladiator pentru care s-a păstrat un asemenea bilanţ. Ce-i drept, erau câţiva cu multe ieşiri în arenă, dar numai un sfert dintre cei pe care-i cunoaştem figurează cu mai mult de zece lupte la activ. Dacă facem socoteala invers, că trei sferturi dintre ei mureau înaintea celei de-a zecea lupte, însemna un procent de pierdere a vieţii de circa 13% pe luptă. Chiar presupunând că nu luptau foarte frecvent (o estimare se referă la două sau trei înfruntări pe an), dacă intrau în arenă pentru prima dată la vârsta de şaptesprezece ani, se puteau aştepta să moară până împlineau douăzeci şi cinci.

Dar, presupunând că longevitatea nu mergea mână-n mână cu o carieră de gladiator, celebritatea era, probabil, cvasiasigurată. E clar că existau anumiţi gladiatori-vedete, ale căror nume tronau pe toate reclamele spectacolelor; între ele, şi numele unui luptător cu animalele, zis Felix („Fericitul"), pe care un anunţ îl scotea în evidenţă cu precădere, omul urmând să-şi măsoare puterile cu câţiva urşi. Figuri de gladiatori, cu armurile lor distinctive, se regăsesc peste tot prin oraş, sub toate formele imaginabile. Apar ca figurine, ca imagini pe lămpile de ceramică sau formând mânerele unor castroane de bronz. O statuie reprezentând un gladiator, înaltă de mai bine de un metru, pare să fi jucat rol de emblemă comercială sau însemn al unui local — era plasată în faţa unei taverne de lângă Amfiteatru. Gladiatorii îşi vor fi văzut chipurile răspândite prin tot oraşul.

Se mai spune, în mod curent, că exercitau o mare putere de atracţie sexuală printre femeile de la Pompeii şi de oriunde altundeva. Autorul satiric Iuvenal scrie despre o doamnă imaginară din clasele privilegiate romane, care fuge cu un gladiator, un tip solid şi frust, evident atrasă de ceea ce va fi fost echivalentul antic al unui „călărit zdravăn" şi de fascinaţia pe care i-ar fi adus-o existenţa primejdioasă a bărbatului. Firește că imaginaţia romanilor îşi reprezenta figura gladiatorului în aceşti termeni. Dar descoperim o naraţiune mult mai precaută când încercăm să dăm

de urma unei asemenea fantezii la nivelul vieţii reale de la Pompeii. Am văzut deja, la începutul acestei cărţi, că mitul doamnei din lumea bună pompeiană prinsă pe picior greşit în cazarma gladiatorilor, cu iubitul ei gladiator, era chiar asta — un mit. Dar unele dintre aceste dovezi ale atracţiei sexuale exercitate de gladiatori necesită o privire mai atentă.

Câteva dintre cele mai cunoscute *graffiti* de la Pompeii se referă la doi gladiatori şi la corurile lor de admiratoare: „Celadus le zdrobeşte inimile fetelor", „Celadus, idolul fetelor", „Cresces, omul-plasă, le rezolvă pe fetele de noapte, pe fetele de dimineaţă şi pe toate celelalte". Ar fi minunat să ne imaginăm nişte femei pompeiene înamorate, care se fâţâiau de colo-colo prin oraş, ca să-şi imortalizeze pasiunea pentru Celadus şi Cresces pe ziduri, pe unde le apuca inspiraţia. Şi adevărul este că istoricii moderni aşa le şi tratează. Dar nu este atât de simplu. Aceste *graffiti* au fost descoperite înăuntrul vechilor cazărmi de gladiatori. Nu sunt, prin urmare, izvorâte din imaginaţia fetelor. Sunt scrise de gladiatorii înşişi, fiind, în acelaşi timp, nişte lăudăroşenii de băieţoi şi fanteziile picante ale unei perechi de luptători tineri, a căror viaţă se anunţa scurtă şi care poate n-ar fi avut parte niciodată de o fată sau, în tot cazul, nu pentru mult timp.

Când vrem să reconstituim viaţa de fiecare zi a unui om din Antichitate, contează foarte mult de unde anume ne culegem dovezile.

CAPITOLUL IX

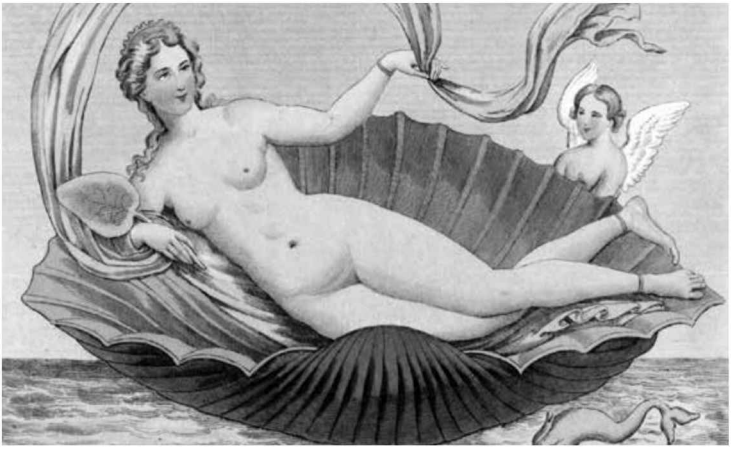
Un oraș plin de zei

Acei alți locuitori

Orașul Pompeii gemea de zei și zeițe. Indiferent ce părere își vor fi făcut despre naraţiunea mea de până acum, locuitorii străvechii urbe ar fi rămas, cu siguranță, surprinși de faptul că, până aproape de final, am preferat să las în fundal marea panoplie de zeități care se îngrămădeau în viețile lor. Existau în oraș, literalmente, mii de chipuri ale acestor zei și zeițe. Dac-ar fi să-i numărăm, care mai mari, care mai mici, la fiecare nivel al existenței, probabil că ne-ar ieși mai mulți decât populația umană trăitoare acolo.

Cert este că se găseau de toate felurile, formele, mărimile și din toate materialele — de la portretul pictat, de mari dimensiuni, al unei Venere apetisante (*v.* Ilustraţia 97), tolănite în lungul unei uriașe cochilii de scoică, deși într-o poziție incomodă, ceea ce sugera nașterea ei mitică din valurile mării, până la figurinele miniaturale de bronz, în posturi dansante, reprezentând larii, „divinitățile căminului“ (*v.* Ilustraţia 98), sau la un mic bust de bronz al lui Mercur, folosit să echilibreze o balanță. Unele erau menite, probabil, să inspire veneraţie și înfiorare, precum capul uriaș de marmură al lui Iupiter, de exemplu, descoperit în templul dedicat lui din For (*v.* Ilustraţia 99). Altele, cum ar fi caricaturile scandaloase din băile private ale Casei lui Menandru (*v.* Ilustraţia 51) sau anumite versiuni ale divinului Priap cu falusul supradimensionat (*v.* Ilustraţia 36), trebuie să fi fost niște parodii glumeţe. Încă altele, precum un Apollo de

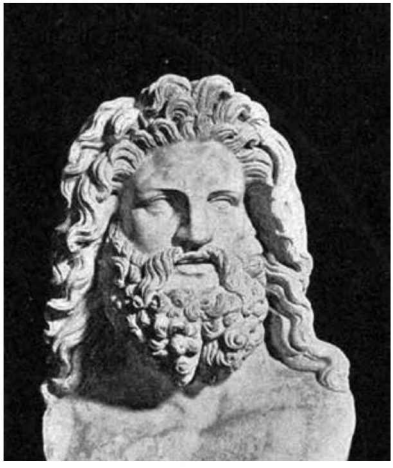
bronz parcă timid făcut să arate demodat, din Casa lui Iulius Polybius, erau prețuite, fără îndoială, ca niște *objets d'art* valoroase, în aceeași măsură în care erau și adorate ca reprezentări sacre. Multe dintre înfățișările standardizate ale Minervei, în robele ei lungi și având coif pe cap, sau ale Dianei, în costumație de vânătoare, trebuie să fi părut oricui destul de tradiționale. Nu însă și chipul ivoriu al zeiței indiene Lakshmi (*v.* Ilustrația 11) sau chipurile în miniatură ale zeului egiptean Anubis, cel cu cap de câine. Unora dintre pompeieni probabil că acestea li se păreau, în cel mai bun caz, tulburător de exotice, iar în cel mai rău caz, ciudate și periculoase.



97. Zeii romani erau imaginați într-o multitudine de ipostaze. Aici, Venus, căreia îi ține companie micuțul Cupidon, seamănă deconcertant de mult cu o frumusețe modernă.

Tindem, în prezent, să considerăm că reprezentările divinităților antice sunt de la sine înțelese. Ne interesează, de obicei, să dibuim atributul-cheie care identifică divinitatea respectivă (dacă este un fulger, trebuie să fie Iupiter), după care să trecem mai departe. Asta înseamnă că subestimăm influența culturală și religioasă pe care o exercitau aceste reprezentări asupra lumii din Antichitate. Pe atunci nimeni nu se lansa în dezbateri pe tema existenței sau nu a unei puteri divine în lume. Ateismul abia dacă ar fi fost inteligibil ca poziție intelectuală sau religioasă. Iar ideea că ar fi existat o singură divinitate, și nu mai multe, probabil că le părea excentrică majorității oamenilor din primul secol al erei moderne, cu excepția evreilor și a creștinilor; e adevărat că, ulterior, această idee s-a răspândit chiar și în rândul păgânilor. Asta nu înseamnă că nu existau,

98. Figurine de bronz înfăţişându-i pe „zeii căminului" (*lares*), îmbrăcaţi cu tunicile lor caracteristice (despre care se spune c-ar fi fost confecţionate din piei de câine), ducând un bol de ofrandă şi făcând să se reverse o *cornucopia* (cornul abundenţei).



99. Chipul majestuos al părintelui zeilor. Acest cap colosal a fost găsit printre rămăşiţele templului din For dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei.

în vechiul politeism, dispute sau controverse. Romanii puteau ajunge la dezacorduri violente nu pe tema dacă zeii existau (care era un fapt, mai degrabă decât o credinţă), ci despre cum arătau, despre ce relaţii se stabileau între diferitele divinităţi şi despre cum, când şi de ce interveneau acestea în vieţile oamenilor. Era perfect posibil, de exemplu, să-ţi pui întrebarea dacă zeii aveau, într-adevăr, o formă umană (sau, mai exact, *cât* de asemănători oamenilor erau) sau dacă vieţile muritorilor îi interesau câtuşi de puţin. Cum li se înfăţişau ei oamenilor? Cât de capricioşi sau de binevoitori erau? Prieteni sau întotdeauna potenţiali duşmani?

Aşa se explică faptul că multe dintre chipurile de zei şi zeiţe pe care pompeienii le vedeau zi de zi deveneau mult mai semnificative decât am putea noi crede. Standardizate, amuzante, scumpe sau exotice, reprezentările erau şi mijloace prin care oamenii îşi imaginau locuitorii divini ai lumii în formele lor materiale. Dimensiunile, forma şi înfăţişarea — toate puteau să conteze. O statuie colosală — a lui Iupiter, de pildă — nu era doar o creaţie bombastică, ci şi o modalitate de reflecţie asupra puterii zeului şi asupra felului în care putea fi el imaginat — fidel sau metaforic — în forma sa fizică. Religiile antice puneau mare preţ pe reprezentări.

O religie fără o carte

Religia tradiţională a Romei antice — şi a Italiei — era diferită de cele mai multe religii ale lumii moderne în câteva privinţe importante. Faptul că existau multe divinităţi şi că numărul acestora nu era unul stabil (noi şi noi divinităţi puteau fi descoperite oricând în ţară sau importate din alte ţări) sunt doar două dintre caracteristicile care diferenţiază atât de radical religia romană de iudaism, creştinism sau islam. Mai era şi faptul că nu existau dogme pe care i se putea cere unui individ să le respecte, nici vreun echivalent al crezului din religia creştină şi nici vreun text sacru, cu autoritate, care să formuleze clar o doctrină. Ceea ce nu însemna că, din punctul de vedere al practicii religioase, fiecare făcea ce voia. Existau, fără îndoială, mult mai multe opţiuni decât într-o religie modernă „ca la carte". Dar faptul cu adevărat crucial era că aderarea comunităţii la o religie se manifesta prin acţiune şi ritual mai degrabă decât prin cuvinte. După cum vom vedea imediat, sacrificiul animal era şi la Pompeii, ca peste tot în Imperiu, cea mai importantă manifestare a aderării la o credinţă.

Sistemul religios punea un accent mult mai apăsat pe comunitate, ca întreg, decât pe fiecare membru al acesteia. Ce-i drept, mulţi pompeieni, bărbaţi şi femei deopotrivă, puteau clama o relaţie personală cu una sau mai multe divinităţi. Puteau să detecteze influenţa respectivilor zei asupra propriilor vieţi şi să apeleze la ei în situaţiile de criză. Multe urme scrise, care pledează în acest sens, au supravieţuit prin tot oraşul. Pe unul dintre coridoarele teatrului, un *graffito* îi cere Venerei să trateze cu blândeţe o pereche de tineri: „Methe, sclavă din familia Cominia, din oraşul Atella, îl iubeşte pe Chrestus. Fie ca Venus din Pompeii să aibă grijă de ei, ca să trăiască împreună, fericiţi până la adânci bătrâneţi". Două persoane din Casa lui Iulius Polybius şi-au inscripţionat legământul adresat divinităţilor căminului: „Pentru bunăstarea, revenirea şi succesul lui Caius Iulius Philippus, Publius Cornelius Felix şi Vitalis, sclavul lui Cuspius, au făcut aici un legământ către lari". Aceasta era o formulă standard, folosită la toate nivelurile religiei romane, fie public, fie privat: un legământ făcut către zei, care urma să le fie decontat printr-un sacrificiu sau ofrandă, în cazul încheierii dorite a lucrurilor. Aici, doi umili servitori se rugau, probabil, ca unul dintre stăpânii casei să se întoarcă în deplină siguranţă de unde va fi fost plecat. Fără îndoială însă, cu toate manifestările private ale devoţiunii pe care le descoperim, legăturile dintre sistemul religios şi cetate sau stat erau cele pe care se baza caracterul distinct al religiei romane.

Simplificând lucrurile, linia oficială era că zeii protejau și sprijineau Roma sau, la o scară mai redusă, Pompeii, atâta timp cât își primeau veneraţia cuvenită. Imediat ce ar fi fost ignoraţi, ar fi urmat, negreșit, dezastrul. În această lumină — care nu are nimic de-a face cu viziunea creștină din secolul XIX, conform căreia erupţia Vezuviului ar fi venit ca o pedeapsă divină pentru păgânism sau pentru imoralitatea păgână a populaţiilor locale —, pompeienii ar fi fost mult mai susceptibili să vadă în distrugerea definitivă a oraşului lor un semn că ei înșiși nu se achitaseră în mod corespunzător de venerarea divinităţilor care îi înconjurau. Exista o anumită condiţionare în relaţiile dintre romani și zeii lor: „Tu scarpini spinarea divină, zeii ţi-o scarpină pe-a ta" poate fi considerat principiul diriguitor al religiei romane. Probabil că am înțelege totul mai bine în termenii *reciprocităţii* în materie de protecţie, onoare și binefaceri, pe care am văzut-o deja funcţionând în relaţiile dintre elita pompeiană și restul cetăţenilor. Una dintre formele sub care locuitorii din Pompeii își închipuiau propriile divinităţi era cea de *duoviri* — în mărime supranaturală și de o infinită putere.

Cărei comunităţi anume îi aparţineau zeii respectivi? — iată o întrebare complicată. După Războiul Social, religia din Pompeii a devenit deopotrivă romană și pompeiană. Ca și în alte părţi ale lumii romane, se manifesta un compromis între tendinţele centralizatoare ale Romei și prezența, într-o măsură surprinzător de mare, a specificului local. Ce însemna asta? Dacă noi spunem că era vorba despre „aceeași zeitate" (Minerva, Apollo, Iunona sau oricare alta), aceasta se putea dovedi substanţial diferită în fiecare oraș roman. Venus cea de la Pompeii, căreia i se cerea să binecuvânteze parteneriatul dintre Methe și iubitul ei, Chrestus, constituie un bun exemplu în acest sens, pentru că *Venus Pompeiana* se prezenta cu o înfăţișare clasic-romană, care ar fi fost recunoscută peste tot în lumea dominată de Roma și asociată, uneori, cu funcţia pe care o îndeplinea, de divinitate protectoare a coloniei lui Sulla. Dar avea și trăsături, puteri și asocieri pompeiene distincte, precum și un titlu aparte — *Venus Fisica* —, provenind, probabil, din perioada oscă (dar a cărui semnificaţie, cinstit vorbind, ne scapă). Divergenţe încă și mai frapante se regăsesc în ritualurile și în sărbătorile religioase. Cu toate că existau anumite suprapuneri între Roma și Pompeii și că sacrificările de animale se practicau peste tot în lumea romană, multe sărbători erau, de fapt, evenimente locale, care urmau un calendar local, în funcţie de tradiţiile locale.

Structura și caracterul preoției mergeau mână în mână cu axioma politică fundamentală care lega prosperitatea comunității de măsura în care aceasta își venera zeitățile. În majoritatea cazurilor (deși vom explora unele excepții către finalul capitolului de față), preoții nu erau niște persoane cu o chemare specială de ordin religios, nu erau niște oficialități religioase cu normă întreagă și nu-și asumau vreo responsabilitate pastorală față de nevoile morale și religioase ale unei congregații. Preoții diverselor divinități erau, de obicei, aceiași oameni care conduceau treburile politice ale orașului. După cum se exprima Cicero, el însuși deopotrivă lider politic și preot: „Printre multele lucruri [...] pe care le-au creat și le-au stabilit strămoșii noștri sub inspirație divină, nimic nu e mai renumit decât hotărârea lor de a le încredința venerarea zeilor și cele mai înalte interese ale statului acelorași oameni".

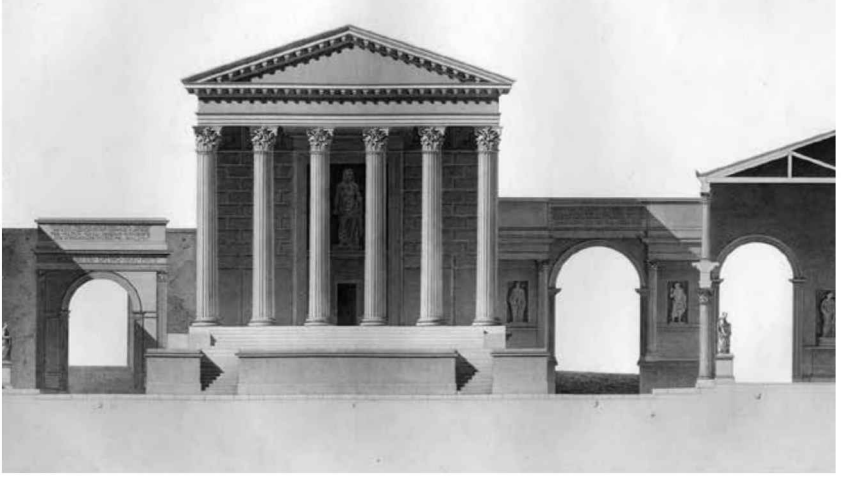
Rezultatul: religia se regăsește în aspecte din viața pompeiană unde nu ne-am aștepta, poate, s-o întâlnim. De exemplu, este conectată integral cu politica, la toate nivelurile — într-o asemenea măsură, încât până și împăratul roman era tratat ca un zeu și-și avea propriul preot. În schimb, religia lipsește din anumite zone în care ne-am aștepta, poate, să dăm peste ea. Cele mai multe căsătorii, de exemplu, nu erau consfințite solemn printr-o ceremonie religioasă. În Antichitatea romană, o căsătorie se încheia de regulă, conform formulării romane, „în practică" — adică, în termenii actuali, „prin coabitare". Dacă locuiai împreună cu cineva timp de un an, erai căsătorit.

Din această perspectivă urmează să fie abordate, în capitolul de față, urmele vieții religioase de la Pompeii. Există o măsură de adevăr în vechiul adagiu potrivit căruia orice element pe care arheologii nu l-au identificat cu precizie poate fi etichetat drept religios, indiferent dacă este vorba despre niște găuri aparte scobite în pământ ori despre falusuri sau șerpi mâzgăliți pe pereți. Chiar și așa, vom căuta să identificăm locurile sau obiectele din oraș considerate religioase — începând cu principalele templele publice, cu preoții și ritualurile și încheind cu acel aspect al religiei pompeiene care, din secolul XVIII și până acum, le-a captivat imaginația celor mai mulți vizitatori — cultul zeiței egiptene Isis. Dar ne vom întreba și ce spuneau, și ce făceau oamenii la temple ori la altare și chiar, când și când, ce le va fi trecut prin minte cât se aflau acolo. Cel mai important lucru de reținut este că varietatea reacțiilor tuturor va fi fost enormă, de la cinism și plictiseală până la pioșenie. Nici la romani nu exista unanimitate în privința manifestărilor religioase, așa cum nu există nici în prezent.

Templele orașului

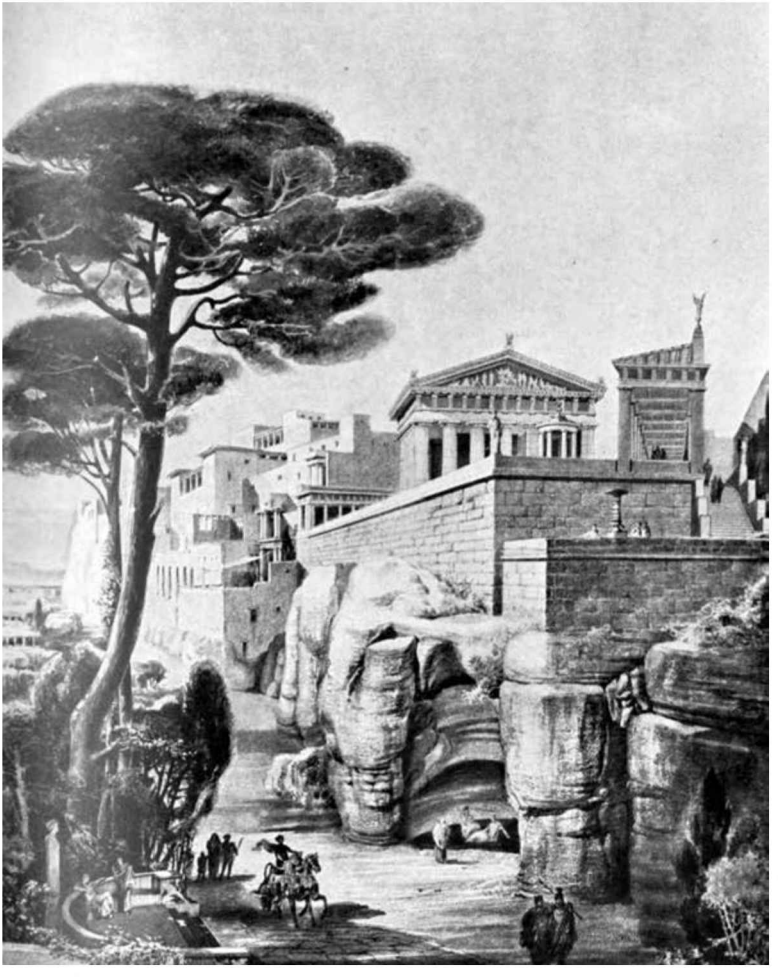
Pentru noi, templele se numără printre cele mai clare simboluri ale religiei romane, recognoscibile instantaneu datorită coloanelor, frontoanelor triunghiulare (zise și „pedimente") și treptelor pe care se urca până la platformele supraînălțate (așa-numitele *podia*), de unde vizitatorul putea să pătrundă, prin porțile înalte și ele, în interiorul clădirii. Romanii aveau un întreg repertoriu de spații sacre de diferite feluri, de la locuri în care divinitatea era prezentă „în persoană", dacă se poate spune așa, până la locuri în care puteau fi observate semnele trimise de zei. Am întâlnit deja urmele unui altar timpuriu rural — sau crâng sacru — sub Casa Coloanei Etrusce. Și, așa cum vom vedea mai târziu în capitolul de față, orașul includea, în ultimele faze ale existenței sale, o întreagă varietate de altare autonome și de alte împrejmuiri cu caracter sacru. Dar forma distinctă a templului este cea care marchează peisajul urban de la Pompeii și din alte orașe romane, cam în aceeași măsură în care biserica parohială este marca vieții religioase dintr-un sat britanic.

Dar, dacă satul englez are o singură biserică parohială, orașul Pompeii avea o mulțime de temple — după cum și era de așteptat să se întâmple, dat fiind numărul mare de zei, cu toate că nu era nici pe departe câte



100. Această reconstituire de secol XIX prezintă Templul lui Iupiter, al Iunonei și al Minervei, flancat și de o parte, și de cealaltă de câte un arc. Desenul este fidel, dar poate că vine cu o imagine prea grandioasă, monumentală și precisă în privința templului și a împrejurimilor sale.

unul pentru fiecare zeu sau zeiță care ar fi putut interveni în și pentru viețile pompeienilor. Erau temple de toate mărimile, de toate gradele de importanță și cu istorii cât se poate de diferite. Unele proveneau din chiar zorii existenței orașului. Templul lui Apollo din apropierea Forului a fost ridicat cel mai târziu în secolul VI î.e.n. La fel și Templul Minervei și al lui Hercule (*v.* Ilustrația 101), din așa-numitul For Triunghiular (denumit astfel după colonada triunghiulară construită în jurul templului în



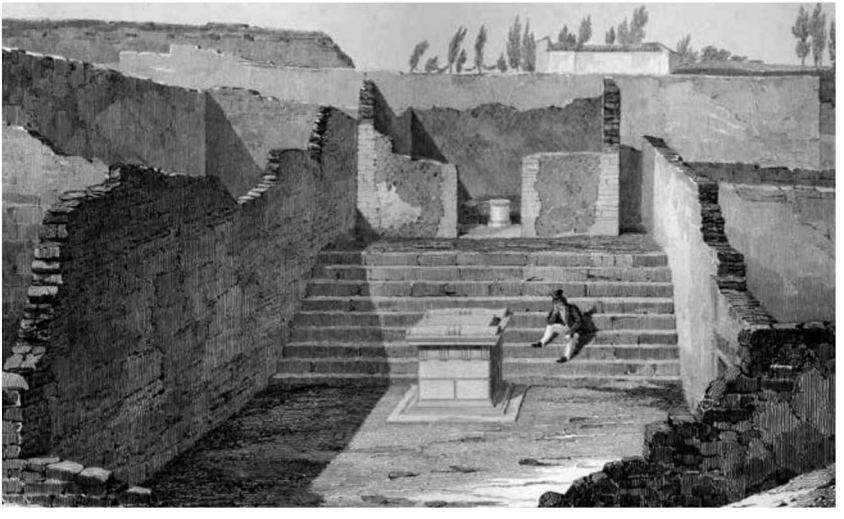
101. Vedere de jos în sus, de dincolo de zidul de incintă al orașului, către Templul Minervei și al lui Hercule, situat în Forul Triunghiular. Această reconstituire plină de imaginație (de notat conducătorul solitar al unui car de curse, care a ieșit să exerseze) oferă o bună ilustrare a pantelor și diverselor niveluri pe care era construit orașul Pompeii.

secolul I e.n.). De fapt, aceasta din urmă se poate foarte bine să fi fost o ruină pitorească deja cu mult înaintea erupţiei — deşi unii arheologi atribuie starea de ruină tehnicilor agresive de excavaţie ale generaţiilor mai vechi de săpători, precum şi bombardamentelor lansate de Aliaţi în al Doilea Război Mondial.

Restul datează, în cea mai mare parte, din secolul II î.e.n. sau de mai târziu. Într-un singur caz putem reconstitui circumstanţele precise în care a fost făcută o asemenea construcţie. Micul Templu al Fortunei Augusta era dedicat unei combinaţii aproape intraductibile între zeiţa norocului sau succesului — Fortuna — şi puterea împăratului (adjectivul Augusta putând să se refere, înşelător sau convenabil, fie chiar la primul împărat, Augustus, fie la puterea imperială în sens mai general, de vreme ce şi împăraţii următori au folosit calificativul *Augustus* ca parte a titlurilor pe care le arborau). Piatra de fundaţie a templului a fost pusă, potrivit unei inscripţii care a supravieţuit, de un mahăr local de trei ori *duumvir*, Marcus Tullius, care l-a şi construit pe propriu-i teren, donat apoi municipalităţii. Omul a fost însă grijuliu ca să nu existe nicio confuzie cu privire la cât pământ cedase în folosul autorităţilor: chiar în spatele templului, se afla înfiptă o piatră de hotar pe care scria: „Proprietatea privată a lui Marcus Tullius, fiul lui Marcus".

Uneori, zeii asociaţi cu templele sunt uşor de identificat. De pildă, templul situat într-o poziţie dominantă, la un capăt al Forului, nu poate fi decât cel dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei, tocmai fiindcă se află într-un asemenea loc privilegiat în multe — dacă nu chiar în cele mai multe — oraşe romane (*v.* Ilustraţia 100). Zeiţa Fortuna Augusta, cel puţin, e clar menţionată în inscripţie. În alte cazuri, trebuie să ne mulţumim cu presupuneri. Templul de mari dimensiuni situat lângă Poarta Maritimă, care domina ţărmul mării, era, după toate probabilităţile, dedicat Venerei — deşi nu există nicio dovadă fermă în sensul acesta, dincolo de o statuie deteriorată şi de convingerea noastră că trebuie să fi existat undeva în oraş şi un templu însemnat construit în onoarea zeiţei protectoare a coloniei. În schimb, micul templu înghesuit în spatele unor ziduri de incintă înalte, în apropierea teatrelor, care aproape că nici nu se vede, s-a dovedit a fi o adevărată enigmă (*v.* Ilustraţia 102). Arheologii s-au întors recent la teoria lui J.J. Winckelmann, supranumit „Părintele istoriei artei", care a vizitat ruinele de la Pompeii la mijlocul secolului XVIII şi l-a categorisit pe acesta drept templu al lui Esculap — iarăşi, fără nicio probă mai convingătoare, cu excepţia unei statui descoperite

înăuntru, care l-ar fi putut reprezenta pe acest zeu al vindecării. Alții l-au identificat cu Templul lui Iupiter *Meilichios* („dulce ca mierea" — titlu atribuit divinităților lumii subpământene), pe baza unei inscripții referitoare la un templu denumit astfel. Dacă totuși, nu e templul lui *Meilichios*, atunci înseamnă că templul dedicat acestuia încă mai așteaptă să fie descoperit în altă parte a orașului (sau, așa cum cred unii în prezent, în afara cetății — încercând să-l suprapună unui altar de dincolo de zidurile pompeiene). Există, așa cum iarăși vom vedea, un efect de domino în multe dintre aceste presupuneri — o identificare poate foarte bine să dea peste cap o alta.



102. Un călător matinal se odihnește — sau profită de ocazie pentru cine știe ce meditație romantică asupra trecerii timpului — printre ruinele micului Templu al lui Iupiter *Meilichios* (ori al lui Aesculapius — Esculap). Chiar și această clădire de mici dimensiuni ilustrează structura standard a unui templu roman: o încăpere (*cella*) în care se află statuia sau statuile zeului/zeilor și un altar în afară.

Felul în care erau proiectate, în general, astfel de temple ar putea părea familiar. Ce se întâmpla înăuntru este mult mai puțin cunoscut și mai surprinzător. Templele nu erau locuri unde se aduna o congregație de credincioși sau în care se desfășurau ritualuri religioase. Funcția esențială a oricărui templu grec sau roman era să adăpostească o statuie a unui zeu sau a unei zeițe. Și nu trebuie să ne imaginăm niște sacrificii sângeroase, întreprinse în camera cea mai întunecată din interiorul acestor construcții. Sacrificiile aveau loc afară, în aer liber — întotdeauna. Templul era

casa unui chip divin, a unei statui de cult. Cuvântul latin care desemna cel mai adesea un templu era *aedes* — mai degrabă decât *templum* —, care însemna, în primul rând, „casă".

Totuși, rar se întâmpla ca statuia să stea în templu de una singură. Un mare număr de temple se pricopseau cu o sumedenie de nimicuri — uneori, niște nimicuri foarte prețioase. Adeseori ajungeau aici dedicații și ofrande în onoarea zeului sau a zeiței, pentru respectarea unei făgăduieli. Cineva, de pildă, îi promitea un dar lui Esculap, cu condiția să-l scape de suferința care-l chinuia și, după ce se făcea bine, va fi venit să depună în templul dedicat acestuia ceea ce promisese. De multe ori, erau expuse în templu statui și alte lucrări de artă. Chiar și la Roma, templele erau locuri predilecte pentru adăpostirea unor prăzi bogate, cucerite în războaie, sau a textelor de legi originale, inscripționate pe tăbliță de bronz. Plus că tot felul de activități se puteau desfășura în jurul statuii zeului. Senatul roman se folosea de spațiile din interiorul mai multor temple pentru a-și organiza propriile reuniuni, unii dintre cei mai bogați cetățeni își depozitau testamentele în Templul Vestei, în timp ce subsolul templului dedicat lui Saturn era folosit pe post de trezorerie a statului roman. Simpla prezență a tuturor acestor valori vrea să spună că ele trebuie să fi fost păzite strașnic de îngrijitorii templelor (concomitent paznici, oameni de serviciu și de întreținere), care erau încuiate noaptea și deschise publicului ziua, numai sub o atentă supraveghere.

Același era modelul și la Pompeii. Urmele sunt, la prima vedere, mai puțin durabile decât am putea spera — fie pentru că templele acestea, precum cel al Venerei, se aflau în toiul unor lucrări de construcție/renovare la momentul erupției, fie pentru că furniturile și armăturile lor prețioase le-au transformat în ținte sigure pentru jefuitori, după erupție (rămășițele arheologice fiind foarte asemănătoare în ambele cazuri, la urma urmelor). O variantă suplimentară, desigur, este aceea că îngrijitorii cei loiali ai templelor își vor fi însușit unele dintre obiectele mai prețioase dinăuntru când au fugit din calea prăpădului.

Dar tot felul de dovezi elocvente au supraviețuit. Am văzut deja partea de pradă obținută în urma cuceririi Corintului, din anul 146 î.e.n., expusă pentru a fi admirată în Templul lui Apollo sau în jurul acestuia. Același templu prezenta o pereche magnifică de statui de bronz, înfățișându-i pe Apollo și pe Diana (numai capul ei s-a păstrat până în zilele noastre), în *piazza* din fața sa, precum și o copie a ciudatului *omphalos* (ceea ce înseamnă „buricul pământului"), unul dintre simbolurile sacre ale

celebrului altar apolinic de la Delfi — și un alt exemplu al conexiunilor culturale vaste ale orașului Pompeii. Avem și o indicație a sistemelor de siguranță la care apelau asemenea temple. Se mai văd încă, de-a lungul fațadei frontale a Templului Fortunei Augusta, rămășițele gardurilor metalice care puteau să închidă clădirea ermetic (*v.* Ilustrația 103). Un expert de frunte în materie de Pompeii mi-a dat asigurări, mai demult, că acestea fuseseră o adăugire de secol XIX, menită să-i împiedice pe turiști să se cațăre pe monument. Și fix acesta pare a fi scopul lor. Numai că menirea lor, de fapt, era să-i împiedice pe anticii pompeieni să pătrundă înăuntru.

103. Această reconstituire de secol XIX a Templului Fortunei Augusta imaginează corect ritualurile religioase care aveau loc în fața unui templu și a porticului său. Artistul a inclus un parapet de metal (deși nu suficient de înalt pentru a împiedica vreun vandal să pătrundă) și a însufleţit exteriorul clădirii cu ghirlande. Doar că mulţimea de credincioși din fața templului pare a fi neplauzibil de bombastic reprezentată.

Chiar și unele dintre cele mai ruinate monumente din oraș ne pot oferi mai multe informații despre viața și organizarea templelor decât ne-am aștepta la o primă vedere, oferindu-ne ocazia să aruncăm priviri fugare, dar ispititoare, către statuile de cult și celelalte bogății aflate cândva alături de acestea, plus câteva povești neașteptate despre ce și cum se petrecea la un templu din Pompeii în anul 79 e.n. Un bun exemplu în acest sens îl constituie Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei, care, cel puțin de când au sosit coloniștii romani, a găzduit cele trei divinități datorită cărora Pompeii era un oraș prin definiție roman. Acum, ce-i drept, nu prea mai ai ce vedea (*v.* Ilustrația 104). În partea din față au

104. Ruinele destul de triste acum ale templului dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei. Încă nu s-a putut stabili cu exactitate cât de proastă era starea părții respective a Forului la vremea erupției.

coloane de o tristă fragmentare. Sus, pe platformă, încă se mai vede foarte clar spațiul interior al templului, în incinta căruia s-au păstrat rămășițele risipite ale unei colonade interne, înaltă cât două etaje. La capătul îndepărtat, se află nișele în care vor fi fost expuse statuile celor trei divinități. În starea lui actuală, templul arată sumbru și funcțional. Dar ne putem face o idee plină de însuflețire despre cum arăta el în Antichitate privind una dintre micile frize din Casa lui Caecilius Iucundus (*v.* Ilustrația 5). Cu toate că intenția respectivei sculpturi era să demonstreze pagubele provocate de cutremur (din care templul probabil că nu și-a mai revenit), ea ne oferă și o frumoasă ilustrare la minut — poate prea fantezistă — a templului în decorul său original, inclusiv o parte a decorațiunilor. Altarul se înalță afară, pe o platformă solidară cu treptele care urcă la templul propriu-zis. De fiecare parte a templului, vedem câte o statuie ecvestră, în timp ce, dincolo de altar, omițând cele două coloane centrale, sculptorul a figurat ușile pe care se intra în spațiul interior al templului și, deasupra lor, o ghirlandă care împodobea frontonul.

Avem și alte indicii în privința felului cum arăta clădirea la origini și a utilității care i se dădea. În primul rând, platforma pe care se înălța templul nu era un bloc solid. Era goală pe dinăuntru și conținea o încăpere pe post de subsol, în care puteai accede fie coborând niște scări din interiorul templului propriu-zis, fie deschizând o ușă de pe latura de est, situată la nivelul trotuarului de afară. Simpla existență a ușii respective sugera că era o încăpere folosită într-un scop anume. Altfel, de ce să-i

furnizezi lumină, dacă se presupunea că nu intra nimeni în ea? O variantă este c-ar fi fost menită să adăpostească surplusul ofrandelor menționate mai sus: ori de câte ori considera că se cuvenea eliberat puțin spațiul interior al templului, îngrijitorul acestuia nu scotea pur și simplu afară ofrandele aduse cu pioșenie, ci le depozita, cu mare grijă, în camera-subsol. O altă variantă este c-ar fi fost utilizată ca trezorerie sau criptă bancară de către consiliul orășenesc, la fel cum, și la Roma, tezaurul public se afla în subsolul unui templu. Fiecare dintre aceste două ipoteze e plauzibilă. Dar, lucru destul de trist, nu există nicio dovadă că s-ar mai fi găsit și altceva înăuntru, în momentul erupției, în afară de câteva bucăți diverse de marmură sculptată.

De asemenea, există semne clare că templul era mult mai bogat împodobit decât am crede văzându-l astăzi. În podea erau inserate modele geometrice din bucăți de marmură (li se spunea *opus sectile*), iar pereții din încăperea interioară erau pictați în culori vii. Aceste picturi s-au decolorat atât de mult, încât au devenit de nerecunoscut în prezent, dar erau foarte vizibile la începutul secolului XIX, când s-au făcut primele excavări în clădire și când acest templu se număra printre cele câteva atracții principale ale sitului. Este chiar locul ales de poetul Shelley pentru picnicul său, când a vizitat ruinele de la Pompeii, în decembrie 1818. Deși era destul de întuneric înăuntru inițial — pentru că nu exista nicio sursă de lumină evidentă, în afară de cadrul ușii deschise —, încăperea interioară, cu statuile și colonada ei, cu furniturile și ofrandele bogate, trebuie să fi fost impresionantă la prima vedere. La dimensiunile ei de peste 10 pe 15 metri și dacă lăsai ușa larg deschisă, ca să vezi ce făceai acolo, era un loc potrivit de reunire pentru consiliul orășenesc.

Asta dacă nu cumva tot acel spațiu era ocupat de un talmeș-balmeș de diverse obiecte. Săpătorii din secolul XIX au găsit câteva inscripții care conțineau mulțumiri pentru dorințele împlinite (inclusiv una care se referea la „starea de bine" a împăratului Caligula) și baza unei statui înălțate în onoarea unui bărbat, Spurius Turranius Proculus Gellianus, care ocupase diverse funcții la Roma și în orașul Lavinium. Nu putem ști ce legătură avea cu Pompeii și de ce i se ridicase o statuie tocmai în locul acela de cinstire (dacă acela va fi fost amplasamentul ei originar). Săpătorii au mai scos la lumină, înăuntrul și în jurul templului, o cantitate substanțială de mărunțișuri și de nimicuri sculptate. Iată cum le descria William Gell în anii 1830, atribuindu-i acelui sortiment bizar o culoare locală simpatică: „Multe degete de bronz au fost găsite [...] un

grup reprezentând un bătrân cu o căciulă frigiană, care ţinea de mână un copil, având o înălţime de două palme; o femeie ducându-şi în braţe bebeluşul [...] o mână, un deget, o parte dintr-un picior, toate din marmură; două picioare încălţate cu sandale; un braţ şi multe alte fragmente formidabile".

Dintre toate acestea, ieşeau în evidenţă un tors de marmură colosal, care nu putea să provină decât de la statuia unui zeu, şi două capete uimitoare: capul de marmură, de dimensiuni gigantice, al lui Iupiter, cu barbă (*v.* Ilustraţia 99), şi un cap ceva mai mic, de femeie (ori al Iunonei, ori al Minervei). Aceste capete au fost considerate adesea ultimele rămăşiţe ale statuilor de cult ale celor trei divinităţi. Dacă este aşa, trebuie să fi fost ceea ce numim astăzi sculpturi „acrolitice" (adică, literalmente, cu „extremităţi de piatră"). În Antichitate, era o metodă preferată de a face reprezentări enorme, care ar fi fost prea mari, prea grele şi prea scumpe dacă ar fi fost făcute în întregime din marmură, şi mult, mult prea costisitoare dacă ar fi fost făcute în întregime din bronz. Tehnica presupunea confecţionarea unui cadru din lemn sau din metal, acoperirea cadrului, în cea mai mare parte, cu o vestimentaţie bogată şi folosirea marmurei doar pentru părţile vizibile — mâini, picioare şi feţe. Astfel se explică, parţial, de ce muzeele cu sculpturi antice sunt dotate astăzi, preponderent, cu extremităţi din marmură supradimensionate. Nu-i vorba doar de faptul că se desprindeau foarte uşor (ceea ce se şi întâmpla), ci că mâinile, picioarele şi capetele erau, adeseori, singurele porţiuni ale statuilor făcute chiar din marmură, încă din momentul confecţionării statuilor.

Dar, la o privire mai atentă la rămăşiţele cu pricina, rezultă o imagine stranie a templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei la momentul erupţiei. În primul rând, capul de bărbat şi torsul de dimensiuni colosale nu pot sub nicio formă să fi aparţinut aceleiaşi statui. Apoi, rămâne o enigmă faptul că toate aceste părţi componente ale preţioaselor statui de cult au fost găsite zăcând pe podea, împrăştiate în toată încăperea. Poate că e rezultatul unei operaţiuni de salvare ineficiente, imediat după răbufnirea vulcanului, sau a jafurilor grăbite ulterioare. Dar, dacă dezordinea generală din templu se datora cumva lucrărilor de restaurare aflate în curs (după unul sau mai multe cutremure), aşa cum pare să fie cazul — mai plauzibil —, atunci de ce erau tratate cu atât de puţină deferenţă vechile statui? Să fi fost autorităţile cu adevărat mulţumite de faptul că porţiuni din acele vechi şi venerabile reprezentări erau ţinute împrăştiate, pur şi simplu, pe podeaua templului? Un lucru foarte curios este că pe spatele

torsului de marmură se află o altă sculptură în relief, care înfățișează trei figurine. E clar că s-a refolosit marmura. Pieptul acesta eroic de bărbat a fost sculptat — după toate aparențele, recent — dintr-o mai veche sculptură în relief. Toți acești factori, combinați cu împrăștierea celorlalte piese foarte fragmentate, i-au inspirat pe unii arheologi să formuleze ipoteza că, în anul 79 e.n., clădirea nu se afla numai în curs de restaurare ca templu, ci, de fapt, fusese temporar scoasă din uz și folosită ca depozit de sculpturi, atelier și administrație a sitului. Nu mai era nevoie să-și facă nimeni griji, așadar, în legătură cu tratamentul neglijent rezervat vechilor statui de cult. Ce se găsise înăuntru, oricât de impresionante ar fi fost anumite piese, nu erau decât niște fragmente păstrate într-un depozit.

E imposibil ca acum, în prezent, să știm sigur cum stăteau lucrurile. Dar există consecințe cel puțin ciudate pentru mai micul Templu al lui Esculap, și de aici rezultă o întreagă rețea de posibile istorii. Acest din urmă templu conținea trei statui de teracotă: o pereche în mărime naturală, bărbat și femeie, plus un bust al Minervei cioplit oarecum frust, dar imediat recognoscibil. Pentru Winckelmann, personajul masculin era însuși Esculap (*v.* Ilustrația 105), drept care personajul-femeie nu putea fi decât Hygeia, fiica lui, o altă divinitate vindecătoare, fiind adăugată și Minerva, ca să fie totul bine. Dar să ne imaginăm, pentru o clipă, că Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei

105. Una dintre statuile descoperite în Templul lui Iupiter *Meilichios* — o reprezentare în teracotă a unui zeu, care ar putea la fel de bine să fie ori Esculap, ori Jupiter.

și Minervei chiar era scos din uz la vremea erupției. E de presupus că pompeienii vor fi dorit să-și adăpostească reprezentările de cult undeva, unde să le știe în siguranță. Cele trei personaje găsite în templul mai mic, al lui Esculap, ar fi putut în egală măsură să-i reprezinte pe Iupiter, Iunona și Minerva. Ce anume le împiedica pe statuile amplasate de regulă în For să fie relocate, pentru o vreme, în templul situat mai jos, pe strada care pornea chiar de acolo?

Ce-i drept, nu sunt foarte măreţe și sunt făcute din teracotă, nu din marmură. Minerva nu-i decât un bust. Dar, când vine vorba despre religie, sacru și arătos nu sunt întotdeauna sinonime. Uneori, cele mai modeste obiecte posedă cea mai mare forță religioasă. Poate — dar atât, *poate* — i-am căutat unde nu trebuia pe cei trei mari — pe Iupiter, Iunona și Minerva.

Celebrarea zeilor în public și în viața privată

Pe un altar descoperit, și el, tot în Forul pompeian, se află sculptată o scenă care înfățișează cel mai iconic dintre toate ritualurile antice: sacrificarea unui animal. O vedem aici în ipostaza ei clasică, așa cum a fost descrisă de scriitorii romani și modelată peste tot, în lumea romană, în mii de reprezentări care se regăsesc pe orice suport, de la monede până la arcurile de triumf. Merită studiată mai îndeaproape (*v.* Ilustrația 106). Sunt aici detalii și elemente distinctive, care nu sar imediat în ochiul privitorului modern. În centru, se află un tripod, care servește drept altar portabil. Alături de el, stă cel care oficiază sacrificiul — fie un preot, fie o figură politică (pentru că și unul, și altul oficiau sacrificii în numele comunității) — și recită rugăciunea, în timp ce varsă o libație de vin și tămâie. Este înveșmântat în togă, dar și-a tras o parte a materialului peste cap, așa cum se cerea în cazul oficierii unui sacrificiu. Un muzicant din planul secund cântă la un dublu flaut, iar în spatele lui, câteva ajutoare (inclusiv un copil) ţin mai multe ustensile, printre care și bolurile și urcioarele de diverse forme, pe care le poți vedea, în ziua de astăzi, umplând vitrinele Muzeului din Napoli. De cealaltă parte a tripodului, un taur splendid este introdus în scenă de trei sclavi. Aceștia sunt în ţinuta special concepută pentru genul de omor pe care se pregătesc să-l execute în cel mai scurt timp, și anume dezgoliți până la brâu. Unul dintre ei ţine o secure, pregătită pentru decapitarea animalului.

106. Sacrificarea unui taur. Acest altar din For înfățișează — cum se obișnuia în arta romană — preliminariile morții unui animal, nu execuția lui propriu-zisă. Ierarhiile sociale și politice sunt reprezentate foarte vizibil, prin contrastul dintre sclavii semidespuiați care manevrează animalul și preotul din elita societății, bogat înveșmântat, care se află în partea stângă și recită rugăciunea.

Desigur, este o imagine foarte idealizată a unui sacrificiu, echivalentul unei fotografii de grup cu caracter comemorativ sau, mai degrabă — de vreme ce era sculptată pe latura frontală a unui altar de marmură, pe care sacrificări de animale chiar aveau loc —, le oferea participanților la ritual o imagine perfectă a motivului pentru care se adunaseră acolo. Taurul nu numai că e foarte solid, dar e și foarte mare. S-a putut estima că un animal de aceste dimensiuni (presupunând că oamenii care participau la ritual erau de statură medie) ar fi avut de oferit circa 500 de kilograme de carne. Personal, presupun că sacrificiile din viața reală erau, de obicei, niște întreprinderi mai puțin ordonate și că animalele erau ceva mai mici, prin urmare și costau mai puțin. Chiar și așa, ne putem face o idee despre situația în sine — zgomotul și muzica însoțeau iminenta vărsare de sânge. Vedem și câteva dintre convențiile ierarhice și sociale pe care le presupunea ritualul. Oficialitatea care prezidează sacrificiul stă lângă altar, purtând veșminte grele. Rostește vorbele rituale, dar nu contribuie propriu-zis la omor, nici nu-și murdărește mâinile de sânge. Partea cea mai murdară a muncii urmează să fie făcută de sclavi, care sunt dezgoliți până la brâu tocmai din acest motiv. Chiar și (sau mai ales) în momentele rituale, diviziunile sociale din societatea romană erau marcate în modul cel mai clar.

Pentru ce se făcea sacrificiul? Într-o anumită măsură, era vorba despre o ofrandă adusă zeului. După ce animalul era tăiat, carnea lui se împărțea. O parte din ea o consumau participanții la ritual; o altă parte din ea se vindea; dar exista și o a treia parte, care se ardea pe altar — vântul îi prelua mirosul și-l ducea spre ceruri, ca dar către zei. Sacrificiul putea

oferi și o cale de aflare a voinței divine. După sacrificarea propriu-zisă, măruntaiele animalului ucis erau luate în primire de așa-numiții *haruspices*, niște experți care le cercetau și căutau în ele semne trimise de zei. De exemplu, când Iuliu Cezar a prezidat un sacrificiu, chiar înainte să fie asasinat, legenda spune că animalul sacrificat s-ar fi dovedit a nu avea inimă. Un semn rău, de bună seamă — deși romanii sceptici au arătat că era imposibil ca un animal să fi fost viu dacă nu avea inimă.

Dar sacrificiile ofereau și o imagine asupra felului în care era ordonată lumea, la o scară mult mai mare. Tăierea, în repetate rânduri, *de* animale *de către* oameni *pentru* zei ilustra emblematic ierarhia cosmosului, oamenii aflându-se la mijloc, între sălbăticiuni, de-o parte, și divinități, de partea cealaltă. Iar împărțirea cărnii după sacrificare, precum și banchetul comunal, care mergea uneori mână-n mână cu ritualul, reafirma comunitatea oamenilor și ierarhiile ei interne. (Erau foarte puține pomenile civice din lumea romană care să nu reafirme împărțirea socială pe ranguri, dându-le mai mult bogaților decât săracilor — o inversare neliniștitoare a premisei de la care plecăm noi, că mai mult ar trebui să ajungă la nevoiași.) Sacrificiile din lumea romană erau cel mai apropiat echivalent al unui crez — și anume, un crez *în acțiune*. Refuzul unui sacrificiu, așa cum făceau creștinii, era totuna cu un refuz al religiei tradiționale romane. Până și vegetarianismul era mai mult decât o alegere care ținea de moralitate sau de stilul de viață. Neparticipând la consumul ritual de carne, vegetarienii se puneau — primejdios — de-a curmezișul față de ordinea socială și cosmică reprezentată de sacrificiu.

Ne-am bucura să știm mai multe detalii practice despre sacrificiile de la Pompeii. Cine le finanța? Câți oameni asistau la ele? Aveau *duoviri*, în echipele lor de oficialități, și *haruspices*, așa cum afirmă constituția provenită din Spania? Câți erau cei care participau la consumul cărnii animalului sacrificat și unde anume o consumau? La Roma, în anumite situații, se întindeau mese în Forum. Se proceda la fel și la Pompeii? Cât anume din carne se vindea prin intermediul măcelarilor? Și era oare adevărat, așa cum au afirmat câțiva istorici moderni, că toată carnea consumată provenea de la un sacrificiu ritual? Nu sunt convinsă. Dar, dacă așa-numitul *macellum* era, înainte de toate, o piață de carne, măcar era foarte convenabil amplasată, în apropierea principalelor temple din oraș.

Am vrea să știm și mai multe despre când și cât de des erau oficiate sacrificii. I se putea oferi un sacrificiu, de pildă, unui zeu, ca răsplată pentru o dorință îndeplinită sau pentru a-i împăciui pe zei după vreun

dezastru. Sacrificiile puteau marca evenimente sau aniversări majore: urcarea pe tron a unui împărat, aniversarea întemeierii templului, învestirea în funcţie a noilor oficialităţi civice sau sărbătoarea specială a vreunui zeu. Dar nu putem decât să presupunem cu ce frecvenţă avea loc o tăiere de animal ritualică, după toate tipicurile, şi nu varianta mai ieftină, „prescurtată", numai cu vin, tămâie şi grâu aruncate peste flăcările de pe un altar.

Interesant este că sculptorul care a înfăţişat Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei zgâlţâindu-se la cutremur a figurat şi un sacrificiu în plină desfăşurare în imediata lui apropiere (*v.* Ilustraţia 5). S-a dovedit foarte greu de asociat cu vreun monument din For acest altar de mari dimensiuni, cu caracteristici aparte, împodobit cu o sculptură înfăţişând, după toate aparenţele, un porc. Dar nu-i câtuşi de puţin nevoie să citim această friză la modul literal şi, cu siguranţă, nu avem de ce presupune că un sacrificiu se afla cu adevărat în plină desfăşurare exact în momentul cutremurului. Este mai plauzibilă varianta ca sculptorul să fi surprins genul de activităţi care simbolizau viaţa oraşului în momentul în care aceasta a fost întreruptă brusc. În For, chiar lângă templu, ce altceva se putea întâmpla decât ca un taur zdravăn să fie condus la tăiere de un bărbat despuiat până la brâu, care ţinea în mână o secure?

Sărbătorile religioase antice puteau fi şi amuzante. Ştim prea puţine despre cum reacţionau participanţii — la Pompeii sau în altă parte — la tăierea unor animale de sacrificiu. Poetul Horaţiu formulează nişte reflecţii sentimentale în privinţa căpriţei pe care intenţiona s-o sacrifice („Capul ei, umflat de coarnele / nou crescute, făgăduieşte iubire şi luptă; / în van..."). Dar gândirea lui Horaţiu nu era nici pe departe una tipică. În tot cazul, ospăţul care urma trebuie să fi fost un eveniment îmbucurător şi sărbătoresc. Multe alte moduri de a-i cinsti pe zei presupuneau că şi oamenilor care-i venerau le făcea plăcere. Am analizat deja spectacolele, piesele de teatru şi pantomimele, care făceau parte din *jocurile şi distracţiile* pompeiene. Foarte adesea, ele erau puse în scenă în cadrul unei sărbători având un miez religios. Dramaturgia italiană, la fel ca şi cea grecească, îşi avea rădăcinile în celebrările religioase. Multe dintre „teatrele" timpurii erau improvizate chiar pe treptele templelor, zeii supervizând jocul actorilor. La Pompeii, Teatrul Mare este şi acum legat direct, printr-o scară monumentală, de Forul Triunghiular şi de Templul Minervei şi al lui Hercule de acolo — o conexiune care confirmă şi aici aspectul religios al dramaturgiei.

Întâmplarea face să știm cele mai multe lucruri despre sărbătoarea dedicată zeului Apollo, care avea loc la Pompeii. Aproape cu certitudine, mai erau sărbători de proslăvire dedicate și altor zei. Dar, grație epitafului lui Aulus Clodius Flaccus, care s-a păstrat, avem o scurtă succesiune a ceremoniilor pentru „Jocurile lui Apollo", în trei situații în care Flaccus, ca *duumvir*, sponsoriza desfășurarea. Am discutat deja despre unele dintre spectacolele oferite de el: lupte cu tauri, pugilism și pantomime. Epitaful său scoate în evidență și „procesiunea", care era nelipsită. Procesiunile constituiau un alt element caracteristic religiilor antice. Preoți, oficialități de toate felurile, școli de luptători și reprezentanți ai diverselor bresle negustorești mărșăluiau pe străzi. Uneori, chipurile zeilor însoțeau parada, poate aduse chiar de la templele respective; dacă nu, diverse reprezentări erau înfățișate pe litiere sau pe acele platforme mobile purtate la înălțimea umerilor. Acompaniate de muzicanți, învăluite în fumul de tămâie și (dacă exista un sponsor generos) însoțite de daruri către spectatori, asemenea festivități puneau cetatea, oficialitățile, reprezentanții și divinitățile ei în văzul tuturor — în ultimă instanță, al ei însăși.

Prin definiție, procesiunile erau întreprinderi tranzitorii, așa încât urmărirea înaintării lor prin oraș e dificilă. Cum ar putea cineva să reconstituie din resturi materiale traseul unei procesiuni a Lordului-Primar al Londrei sau al vreunei nunți regale? Una dintre teorii, așa cum am văzut deja, susține că drumul care ducea de la vechiul templu din Forul Triunghiular către Forul principal — în mare măsură fără trafic și fără elemente rău-famate, cum ar fi fost cârciumile — era o rută procesională majoră a orașului; teoria respectivă încearcă să imagineze o paradă care ar fi parcurs-o, între vechiul centru religios, dominat de Templul Minervei și al lui Hercule, și noul centru al atenției generale, care era Templul închinat lui Iupiter, Iunonei și Minervei. Poate că era chiar așa. Dar, indiferent care ar fi fost cu precizie traseul pe care-l urmau (și cu siguranță era mereu altul, în funcție de ocazie), avem unele dovezi, prezente în sculpturi și picturi, care ne ajută să ne facem o idee despre cum vor fi arătat parăzile.

Am aruncat o privire, în capitolul precedent, procesiunii care se îndrepta către jocurile din Amfiteatru. O pictură extraordinară de pe fațada unei prăvălii care trebuie să fi fost atelierul unui tâmplar, situată față-n față cu Cârciuma de pe *Via di Mercurio*, surprinde cu și mai multă vivacitate stilul celor expuse. Cea mai mare parte a picturilor descoperite pe latura exterioară a clădirii s-au pierdut. Potrivit unor copii timpurii, imaginile înfățișau un trio de zei și zeițe — Mercur (adeseori asociat

cu schimburile și comerțul), Fortuna (pentru noroc), Minerva (care era întotdeauna protectoarea breslelor și a meșteșugurilor) — plus Dedal, artistul mitologic devenit celebru ca fiind arhitectul și constructorul Labirintului de la Cnossos, pentru regele cretan Minos, cel care a confecționat niște aripi de ceară care i-au provocat moartea fiului său, Icar. Din fericire, una dintre scene a fost mutată de mult timp la Muzeul din Napoli (*v.* Planșa V). Înfățișează una dintre platformele portabile (*fercula*, pe latinește), precum cea care-i poartă pe fierarii în miniatură în procesiunea din Amfiteatru. Și aceasta e purtată de patru cărători. Trebuie să fi fost grea, pentru că bărbații folosesc bastoane, ca să se sprijine, și pare ceva mai complexă decât cea dinainte — cu un baldachin și o ramă decorate cu flori și frunze.

Pe *ferculum*, sunt reprezentate trei grupuri de figurine. În planul secund, este o reprezentare a zeiței Minerva. Partea respectivă a picturii este grav deteriorată, dar o parte a veșmântului și scutul ei caracteristic mai sunt încă vizibile. În mijloc, trei tâmplari sunt în plin lucru: unul ține dreaptă o bucată de lemn, iar ceilalți doi manevrează un joagăr. În prim-plan se află o imagine mult mai greu descifrabilă: un bărbat îmbrăcat cu o tunică scurtă, ținând un compas în mâini, stă în picioare lângă un alt bărbat, care zace întins pe jos. O teorie tentantă îl vede, în personajul care stă în picioare, tot pe Dedal, iar în toată această porțiune a imaginii, vreo legendă oarecare legată de măiestrie și de tâmplărie. Dar cine să fie personajul întins la pământ? Poate vreo statuie sculptată chiar de Dedal? Sau este, poate, Perdix, nepotul său, pe care l-a omorât chiar Dedal, din gelozie, pentru că băietanul cel isteț născocise compasul și fierăstrăul? Oricum ar fi, probabil că imaginea pe care o avem azi în fața ochilor era odinioară un tablou purtat în procesiune de către tâmplari — reprezentând fie acest atelier în mod particular, fie întreaga breaslă a tâmplarilor din oraș. Este o rară dovadă a cum va fi arătat „procesiunea" lui Flaccus de la Jocurile lui Apollo.

Sacrificări de tauri, procesiuni, spectacole teatrale… toate acestea sunt ritualuri desfășurate la scara unui oraș. Dar ce se întâmpla în contexte mai localizate, mai discrete? Adevărul este că există dovezi, și nu puține, ale prezenței divinităților în cartiere ale orașului și în locuințe private, mai mari sau mai mici. Existau sanctuare și altare înălțate la multe răscruci de drumuri, iar una dintre cele mai caracteristice și mai lesne recognoscibile trăsături ale caselor pompeiene erau altarele pe care astăzi le numim cu termenul latinesc *lararium*, adică altarul larilor sau al

divinităţilor căminului (deşi termenul acesta nu s-a folosit, în limba latină, decât la mai multe secole după distrugerea oraşului Pompeii). Unele dintre ele erau nişte instalaţii destul de complexe, amplasate în atriile sau în peristilurile caselor mari. În cazul Casei Poetului Tragic, de exemplu, am văzut că vizitatorul îşi putea îndrepta privirile către altarul care se afla tocmai pe peretele din spate al grădinii cu peristil. Dar multe altele erau de-a dreptul simple şi adeseori plasate în bucătărie sau în spaţiile de serviciu. De fapt, în absenţa unor decoraţiuni interioare bogate, este uneori dificil să fie făcută distincţia între o poliţă ori nişă banală şi un „altar" de felul acesta, simplu — şi se poate foarte bine ca unele dintre detaliile denumite cu certitudine *lararium* de ghidurile moderne să nu fi fost nimic altceva decât nişte rafturi pentru obiecte casnice obişnuite.

107. Acest altar casnic (*lararium*) din Casa Vettiilor se numără printre cele mai impresionante care s-au păstrat. Deasupra şarpelui din registrul inferior se află chiar larii (asemănători celor înfăţişaţi şi sub forma unor miniaturi de bronz în Ilustraţia 98), de-o parte şi de cealaltă a unui personaj în togă. Acesta din urmă poate fi stăpânul casei sau „spiritul păzitor" al acestuia.

Unul dintre cele mai impresionante asemenea altare se afla în micul atriu al Casei Vettiilor (*v.* Ilustraţia 107). Pictura care-i acoperă peretele din spate include multe dintre figurile tipice pentru asemenea *lararia*. La stânga şi la dreapta, se află larii, înveşmântaţi în tunici zgârcite şi ducând

în mâini vase de băut și găleți cu vin. Minizeii aceștia erau adeseori asociați cu protecția și cu bunăstarea casei sau, dacă apăreau sub denumirea de „lari ai răspântiilor", cu cele ale unei comunități locale. Într-o piesă de Plaut, un lar, care apare pe scenă și rostește prologul, a primit responsabilitatea găsirii unei oale pline cu aur, ascunse undeva în casă. Și tot către lari își îndreptau rugăminţile cei doi membri ai casei extinse a lui Caius Iulius Philippus pentru întoarcerea în siguranță a stăpânului lor. Dar nu există mituri care să-i privească așa cum le priveau pe cele mai multe divinități; și romanii înșiși le dezbăteau povestea, vrând să știe ce fel de divinități erau, de fapt.

Între cei doi lari, în mijlocul scenei, se află un bărbat înveșmântat într-o togă trasă peste cap, de parcă s-ar afla în plin act de oficiere a unui sacrificiu ritualic. În realitate, împrăștie tămâie dintr-o cutie pe care o ține în mâna stângă. Firesc ar fi să-l vedem în acest personaj central pe stăpânul casei (*pater familias*), însă arheologii preferă — dintr-un motiv nu foarte convingător, din câte înțeleg eu — să-l numească *genius*, adică „spiritul păzitor" al stăpânului casei. Diferența probabil că nici nu prea contează. Pentru că, indiferent de cine ar fi, le aduce ofrande larilor. Dedesubt se răsucește un șarpe splendid — simbol al prosperității, fertilității și protecției casei (cel puțin, așa spune, de obicei, povestea).

În multe cazuri, statuetele de zei și zeițe stăteau pe pervazul sau polița cu care era prevăzut orice *lararium*. Uneori, acestea îi înfățișează chiar pe lari, dar panoplia divinităților descoperite în această ipostază este mult mai vastă — și ne îngăduie să ne facem o idee despre posibilii favoriți divini ai pompeienilor (sau, cel puțin, ai celor suficient de bogați cât să-și permită să aibă statuete, majoritatea din bronz). După lari, Mercur este personajul divin cel mai larg răspândit, urmat îndeaproape de zeii egipteni (la care vom privi mai îndeaproape în ultima secțiune a capitolului de față), apoi de Venus, Minerva, Iupiter și Hercule, în această ordine.

Marea întrebare este: ce ritual — dacă exista vreunul — se desfășura la un altar de felul acesta? Știm că se aduceau ofrande la altarele de la răspântii pentru simplul motiv că, la cel puțin unul dintre ele, au fost descoperite urme de cenușă, plus rămășițe arse de animale. E de presupus că acestea li se datorau „înainte-stătătorilor" și „auxiliarilor" ale căror nume sunt înregistrate în câteva răbojuri găsite în apropiere. În ceea ce privește locuințele particulare, ideea vehiculată de regulă este că toată casa lărgită — proprietarii, sclavii și ceilalți atârnători — se adunau în mod regulat în fața *lararium*-ului, în timp ce *pater familias* le aducea zeilor ofrande.

Pare puțin probabil să se fi întâmplat așa ceva. Nu numai că sună exagerat de asemănător cu obiceiul victorian al rugăciunilor de familie, dar, în anumite cazuri, altarul se afla într-o cameră atât de înghesuită, încât ar fi fost cu neputință să fie reuniți în jurul său, deodată, prea mulți dintre membrii gospodăriei. Oricum, ceva cam în acest sens pare să figureze într-o pictură ieșită din comun, descoperită într-una dintre casele mici, lângă *lararium* (*v.* Ilustrația 108).

108. O comunitate de credincioși. E greu de spus cu certitudine ce fel de ritualuri de ordin religios aveau loc într-o casă pompeiană. Această pictură degradată pare a sugera o formă oarecare de practicare în comun a credinței — pentru că, alături de o figură de mari dimensiuni a unui lar, se vede un grup de oameni, tineri și bătrâni deopotrivă, adunați în jurul unui altar.

Încadrat de doi lari gigantici, un *pater familias* aduce o ofrandă la un altar. Nu este o sacrificare de animal reală, deși apare și un cântăreț din flaut, exact ca în scena cu sacrificiul din For. Chiar în spatele capului familiei, stă nevasta lui; în partea dreaptă, vedem alți treisprezece oameni, cu toții — mai puțin băiețelul din față — exact în aceeași poziție, cu mâna dreaptă dusă la piept. Și aici există anumite pericole în a citi această imagine într-un sens prea literal. Cu siguranță că tot grupul n-ar fi încăput în camera minusculă în care a fost descoperită pictura. Și-atunci trebuie văzută în ea o aluzie la un soi de ritual de *lararium*, la care asistau membrii casei lărgite, în general — și la postura formalizată pe care toți cei de față se cuvenea s-o adopte în timpul desfășurării acestuia, echivalentul roman al „împreunării mâinilor“ la rugăciune.

Ca și în cazul procesiunilor, dificultatea reconstituirii vieții religioase casnice constă în faptul că asemenea ritualuri au lăsat foarte rar vreo urmă arheologică, alta decât supraviețuirea, și aceea norocoasă, a unei mâini de cenușă. Putem doar sporadic să detectăm vreo acțiune religioasă în rămășițele găsite pe podele. În spatele uneia dintre case, săpătorii au descoperit o groapă umplută cu moloz și, deasupra, o țiglă pe care scria: *FULGUR* („fulger"). Să fi fost vorba despre un proces de îmbunare a zeilor după vreo furtună cu fulgere și trăsnete? În recentele excavații de la Casa și Cârciuma lui Amarantus, au fost găsite în podea alte gropi ciudate, care datau atât din perioada romană, cât și din cea preromană. Cele de mai târziu conțineau oase de oaie și de cocoș, alături de smochine și de semințe de pin calcinate. În cele mai timpurii se aflau, de pildă, un purcel nou-născut, niște cereale, fructe întregi, precum și smochine și sâmburi de struguri. Săpătorii au văzut în toate acestea dovezile unor sacrificii (unele dintre oasele de purcel erau arse, iar urmele de cuțit sugerau că o parte din el fusese mâncată), însoțite de ofrandele care constau din fructe întregi și cereale, rămășițele acestora fiind apoi arse în mod ritualic. Cu alte cuvinte, ar putea fi vorba despre niște dovezi foarte rare ale unui oarecare ritual casnic — dacă nu cumva, bineînțeles, avem de-a face cu vreunul dintre acele cazuri în care, vorba unui banc vechi, „religia" devine o explicație bună la toate pentru niște obiceiuri stranii, cărora nu le putem găsi, la prima vedere, niciun sens.

Politică și religie: împărați, acoliți și preoți

Religia romană se constituia într-un sistem flexibil și expandabil. Zeități noi erau importate întruna din țări străine. Ba chiar se poate face o frumoasă paralelă între felul în care erau introduși foștii sclavi în corpul cetățenesc roman și felul în care erau introduse noi divinități în panteonul roman. Dar zeități noi puteau fi recrutate și dintre oamenii altminteri muritori: granițele dintre ființele umane și cele divine puteau fi trecute, în anumite condiții. Potrivit mitologiei romane, atât Hercule, cât și Esculap se născuseră muritori. Dar lucrurile nu se limitau la mitologie — mulți împărați romani au devenit zei.

Procesul era unul complicat și lua diferite forme, în diferite părți ale lumii romane, în diferite epoci și în diferite circumstanțe. Uneori, Senatul roman îl declara oficial zeu pe câte un împărat, la „moartea" sa, și-i

atribuia un templu și niște preoți. În unele provincii, venerarea de tip religios a împăratului încă din timpul vieții sale era principala modalitate prin care se manifesta loialitatea față de Roma. Uneori, împăratul era doar asemuit unui zeu — i se confereau onoruri „egale" cu cele rezervate zeilor, dar nu chiar identice. Nimic din toate acestea nu era chiar atât de frust (ori de stupid) cum sună adeseori descrierile. La Roma, diviziunea dintre oameni și zei era văzută, esențialmente, în termeni de putere. Aproape inevitabil, se purta o dezbatere în privința locului precis care i se cuvenea, în tot spectrul puterii, fiecărui conducător unic și atotputernic al lumii romane, de la un moment dat încolo. Sau, pentru a pune altfel problema: dacă zeii puteau fi tratați cam ca niște *duoviri* supradimensionați, atunci împăratul, ale cărui puteri erau infinit mai mari, putea — sau trebuia — să fie tratat ca un zeu. Mai simplu spus, puterea divină sau cvasidivină era o modalitate prin care putea fi înțeleasă și reprezentată autocrația umană.

Împărații și membrii elitei romane puteau exploata pe tot felul de căi acest aspect religios al puterii imperiale. Pe lângă faptul de a fi descoperit în „cultul imperial" — cum i se spune frecvent în ziua de astăzi — un mijloc util de canalizare a loialității comunităților provinciale, cel dintâi împărat, Augustus, nu a scăpat ocazia de a se infiltra în organizațiile religioase de cartier din Roma. Venerarea tradițională a „larilor de la răspântii" a fost redirecționată către „larii împăratului", ca un exercițiu de promovare a loialității sclavilor și a foștilor sclavi — care formau majoritatea participanților la cultele acestea cu caracter local — față de persoana împăratului. Dar exista și o anume măsură a reflecției sarcastice și comice în privința noțiunii că împăratul ar fi fost un zeu. O satiră la adresa bătrânului Claudiu, ajuns neputincios, care se chinuia să-și ia locul cuvenit în ceruri (așa-numita *Apocolocyntosis* — un fel de „aposcleroză", în loc de „apoteoză"), atribuită filozofului Seneca, este una dintre cele mai amuzante mostre de literatură latină care a supraviețuit pe această temă. Despre împăratul Vespasian se spune c-ar fi făcut o glumă pe seama lui însuși, pe patul de moarte: „Vai de mine — ar fi spus el —, simt că devin zeu".

Ce impact avea, oare, divinitatea împăratului asupra unui oraș ca Pompeii? Ca și la Roma, cultul împăratului se strecura (sau era împins) într-o serie de manifestări religioase tradiționale. Conjugarea Fortunei cu puterea împăratului în templul lui Marcus Tullius este un caz tipic pentru această situație. La Pompeii, nu avem probe directe că, la fel ca

la Roma, cultele de la răspântii ar fi căpătat o conotaţie imperială. Dar o serie de inscripţii revelatoare demonstrează că alte divinităţi tradiţionale au fost date într-un final deoparte, pentru a-i face loc împăratului. Undeva pe teritoriul oraşului — nu se ştie unde anume —, trebuie să fi existat un altar al zeului Mercur şi al mamei sale, Maia. Din toată religia lor, n-au mai rămas decât o serie de plăci comemorative care menţionau, cu o datare precisă, consacrările făcute de oficialităţile cultului, care erau, într-o proporţie covârşitoare, sclavi şi foşti sclavi. Pe cele mai timpurii dintre acestea sunt înregistrate doar dedicaţiile făcute lui Mercur şi Maiei (sau menţionaţi acoliţii acestora). Apoi, celor două zeităţi li se alătură împăratul: „Acoliţii lui Augustus, ai lui Mercur şi ai Maiei". După anul 2 î.e.n., Augustus rămâne unicul menţionat. În toate consacrările de mai târziu, perechea originară de zeităţi nu mai este pomenită.

Existau însă şi elemente imperiale cu totul noi introduse în religia de la nivel local, inclusiv noi preoţi. Aşa cum am arătat deja, cei mai importanţi preoţi din oraş erau recrutaţi din rândurile elitei, oficialităţi publice care se ocupau cu treburile religioase ale statului — putem bănui că uneori oficiau sacrificiile, alteori sfătuiau consiliul în privinţa deciziilor şi acţiunilor de ordin religios. Puteau fi repartizaţi unui zeu anume, dacă judecăm după o referinţă care menţiona un „preot al lui Marte". Alţii, de la instaurarea coloniei, făceau parte din ceea ce s-ar fi putut numi „comitete" preoţeşti, constituite după modelul care funcţiona şi la Roma. Îi cunoaştem pe *auguri*, care, printre alte lucruri şi după model roman, se ocupau cu descifrarea semnelor trimise de zei. Existau apoi *pontifices*, chemaţi să ofere sfaturi pe teme care ţineau de legea religioasă, de calendar şi de regulile de înmormântare. De data aceasta, şi femeile aveau un rol formalizat. Existau preotese publice ale zeiţelor Venus şi Ceres. Eumachia cea bogată era o asemenea „preoteasă publică"; o alta era Mamia. Nu ştim cu precizie ce îndatoriri le reveneau pe plan religios. Rămâne oarecum îndoielnic dacă femeile romane aveau voie să oficieze sacrificii propriu-zise. Un lucru e sigur, în tot cazul — că dispuneau de mari sume de bani şi sponsorizau lucrări publice. Aşa cum am văzut dintr-o inscripţie păstrată fragmentar, se înţelege că marile construcţii din For ale Eumachiei se învecinau cu altele, finanţate de Mamia.

Acestui repertoriu i s-a adăugat o preoţie a împăratului domnitor, deţinută de unii dintre cei mai de vază cetăţeni, printre care şi Marcus Holconius Rufus. Îndatoririle acestora includeau, probabil, oficierea de sacrificii cu prilejurile şi pentru aniversările imperiale majore. Dar e

foarte plauzibil ca simplul fapt de a fi deţinut preoţia împăratului să fi reprezentat un culoar rapid pentru cei care se doreau remarcaţi de ierarhia imperială din capitală. Cu mult mai jos faţă de nivelul acestora, chiar dacă îndeplineau multe alte funcţii administrative la nivel orăşenesc, se aflau aşa-numiţii *Augustales*, care, aşa cum le sugerează şi denumirea, trebuie să fi avut anumite responsabilităţi întru glorificarea împăratului.

S-au construit, de asemenea, temple şi altare noi. La fel ca Templul Fortunei Augusta, la capătul de est al Forului era o clădire dedicată cultului imperial. Din templul acesta provine altarul cu scena sacrificială. Şi, de fapt, altarul în sine este cel care dezvăluie legătura cu împăratul Augustus: modelul de pe spatele său înfăţişează două dintre onorurile (cununa din frunze de stejar şi laurii) atribuite lui Augustus de către Senat în anul 29 î.e.n.; iar chipul celui care oficiază sacrificiul prezintă o asemănare mai mult decât pasageră cu împăratul însuşi. Probabil că aici îşi desfăşurau preoţii cultului imperial sacrificiile destinate preamăririi zeului celui viu de la Roma.

Impresia generală, prin urmare, este că împăratul devenea o parte din ce în ce mai influentă a lumii religioase de la Pompeii. Dar poate nu o parte chiar atât de importantă cum au pretins unii savanţi moderni. Era predictibil că, pe măsură ce deveneau tot mai mult interesaţi de cultul imperial roman, istoricii şi arheologii îi descopereau acestuia urmele concrete la fiecare pas. Mai simplu spus, oamenii au tendinţa de a găsi exact ceea ce caută. La Pompeii, entuziasmul acesta s-a combinat cu lipsa prea multor probe despre scopul real pe care-l vor fi avut câteva dintre clădirile de la capătul de est al Forului, pentru a încuraja mişcarea de atribuire a cel puţin trei clădiri — sau porţiuni de clădiri — cultului religios al împăratului.

Pe lângă templul cu altarul, mai era clădirea vecină, adeseori etichetată, fără niciun fel de probe, drept „clădire a cultului imperial" (deşi nu mi se pare câtuşi de puţin mai bună contrasugestia c-ar fi fost, de fapt, o bibliotecă). Apoi, în spatele presupusei pieţe (*macellum*), ar fi trebuit să existe încă un altar dedicat împăratului. Această idee se bazează în mare măsură pe descoperirea, la începutul secolului XIX, a unui braţ de marmură care ţinea în mână un glob (o reprezentare imperială, poate?) şi a unei perechi de statui pe care unii le-au identificat ca membri ai familiei imperiale — deşi alţii (fiindcă este atât de dificil să atribui nişte nume unor feţe) au văzut în ele reprezentările a doi potentaţi locali. Şi, de parcă n-ar fi fost îndeajuns, unii savanţi plini de imaginaţie au susţinut că

blocul de beton din centrul acelei *piazza* fusese, de fapt, baza unui altar de mari dimensiuni, dedicat împăratului.

Dacă toate acestea s-ar adeveri, Forul de la Pompeii din anul 79 e.n. n-ar putea fi descris altfel decât ca un monument înălțat loialității dinastice și politice, la o scară care ar fi produs impresie chiar și în fața celor mai intransigente regimuri monopartite din lumea modernă. Din fericire, nu există practic nicio fărâmă de dovadă în acest sens.

Puternica Isis

Existau creștini la Pompeii? Nu este imposibil să fi fost, dacă discutăm despre anul 79 e.n. Dar nu există, în schimb, nicio dovadă fermă a prezenței lor, poate cu excepția unui exemplu de joc de cuvinte comun în limba latină. E vorba despre una dintre acele expresii deștepte, dar aproape lipsite de sens, care se citește identic și înainte, și înapoi. Se dovedește a fi, de asemenea, o anagramă (aproape) perfectă a sintagmei *Pater noster* („Tatăl nostru"), scrisă de două ori, consecutiv, plus două ocurențe ale literelor A și O (precum în expresia creștină „Alfa și Omega"*). Câteva dintre exemplele de mai târziu ale aceluiași joc de cuvinte par să aibă, într-adevăr, conotații creștine. Se poate să fi avut și aceasta... sau nu. Inscripția de tip *graffito* în cărbune, despre care se spune c-ar fi cuprins și cuvântul *Christiani*, doar că s-a șters aproape instantaneu, aproape cert era o mostră de imaginație pioasă. Mai solide sunt probele existenței evreilor. Nu a fost, evident, excavată vreo sinagogă. Dar au ieșit la iveală cel puțin o inscripție în ebraică, mai multe posibile referințe la biblia iudaică, inclusiv celebra mențiune a Sodomei și Gomorei, și o mulțime de nume posibil evreiești — plus, bineînțeles, acel *garum* cușer.

Existau, cu toate acestea, și alte opțiuni religioase pentru locuitorii din Pompeii, dincolo de tradițiile pe care le-am analizat deja. Încă din secolul II î.e.n. erau practicate, în Italia, religii care ofereau o experiență religioasă cu totul diferită. Acestea presupuneau adeseori inițiere și genul de implicare emoțională care nu reprezenta un element crucial în religia tradițională. De multe ori, îi tentau pe inițiați cu promisiunea vieții de după moarte. Aceasta nu era nici ea o chestiune de mare importanță în

* Alfa și omega sunt prima și ultima literă ale alfabetului grecesc. În *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul*, ultima carte a *Noului Testament*, Dumnezeu afirmă: „Eu sunt Alfa și Omega...", sau, altfel spus, începutul și sfârșitul.

sistemele religioase tradiţionale, în care morţii se bucurau de o anumită prelungire iluzorie a existenţei şi aveau şanse chiar să primească ofrande de la morminte, din partea unor descendenţi pioşi — dar cu siguranţă nu era vorba despre o existenţă îndeosebi de dezirabilă. Religiile acestea erau, de regulă, oficiate de preoţi, absolut ocazional de preotese, şi ei, şi ele fiind angajaţi mai mult sau mai puţin cu normă întreagă, având un rol pastoral de jucat faţă de adepţii religiei respective şi — spre deosebire de aşa-numiţii *augures* şi *pontifices* de la Pompeii — ducând nişte vieţi religioase cu totul speciale. Puteau, de exemplu, să poarte anumite haine distinctive ori capetele rase. Adeseori, îşi aveau originile în ţări îndepărtate sau, cel puţin, se autodefineau prin simboluri străine recognoscibile.

Aceste religii s-au dovedit foarte uşor denaturabile şi lăudabile. Nu erau nişte precursoare directe ale creştinismului. Nici nu s-au ridicat într-o totală opoziţie cu formele religioase tradiţionale, ţintind să furnizeze satisfacţia emoţională şi spirituală pe care Iupiter, Apollo şi ceilalţi zei nu mai erau capabili s-o ofere. Nici nu erau practicate în mod predominant de femei, de săraci, de sclavi sau de alte grupuri dezavantajate, atrase de promisiunea unei vieţi de apoi binecuvântate, care să compenseze condiţiile mizerabile ale vieţii prezente. Făceau parte şi ele, în foarte mare măsură, din politeismul roman, nu se situau în afara lui, deşi se dovedeau a fi într-o relaţie schimbătoare şi uneori stânjenitoare cu autorităţile statului roman. De exemplu, cultele lui Bacchus (ori Dionysos) şi Cibela, divinitatea orientală supranumită „Mama cea Mare", erau cunoscute şi într-o versiune civică, şi într-una mai degrabă mistică. Religia lui Bacchus, mistică şi iniţiatică, fusese restricţionată drastic de autorităţile romane în anul 186 î.e.n., şi nu mai avea mult până să fie interzisă de-a binelea. Preoţii zeiţei egiptene Isis fuseseră alungaţi din Roma de mai multe ori, dar, mai târziu, cultul lui Isis obţinuse oficial recunoaştere şi sprijin din partea împăraţilor romani.

Câteva dintre aceste religii erau cunoscute la Pompeii, chiar dacă nu întru totul organizate. Am avut ocazia să menţionăm deja frescele din *Villa* Misterelor, care, chiar dacă au darul de a induce în eroare şi sunt aproape imposibil de decodificat pe deplin, în mod cert evocă anumite aspecte ale cultului lui Bacchus, care aduce revelaţii privitoare la obiecte secrete şi creează senzaţia unor încercări grele pe care trebuie să le suporte iniţiaţii. Într-o casă aflată destul de aproape de Amfiteatru, s-au găsit diverse obiecte legate de cultul zeităţii răsăritene Sabazius (*v.* Ilustraţia 109) — deşi rămâne o dilemă dacă respectiva casă era un altar al acelui

zeu în adevăratul sens al cuvântului, așa cum de multe ori s-a afirmat. Dar, dintre aceste alte religii, cea mai larg răspândită la Pompeii era, de departe, cultul zeiței egiptene Isis (alături de alte divinități din această provincie romană).

109. Mâini de bronz, cum este aceasta descoperită la Pompeii, sunt asociate în mod curent cu zeul oriental Sabazius. Semnificația și utilitatea ei rămân incerte, dar este împodobită cu simboluri ale cultului (de exemplu, conul de pin de la vârful degetului mare). O explicație ar fi că asemenea mâini erau înfipte în pari și, posibil, purtate în timpul procesiunilor.

Isis era înfățișată în multe ipostaze, de la cea de protectoare a navigatorilor până la cea de mamă a tuturor zeilor. Dar un element crucial din mitologia creată în jurul ei consta în readucerea la viață a soțului ei, Osiris, care fusese ucis și rupt în bucăți de fratele său, Set. Isis i-a reconstituit corpul, ba chiar a mers până acolo încât s-a lăsat însărcinată de el cu fiul lor Horus. Povestea și cultul ei ofereau speranță la viața de după moarte. Parțial, apetența credincioșilor romani față de religia ei reiese din romanul *Măgarul de aur*, scris de Apuleius în secolul II e.n. Acolo, după o serie de aventuri terifiante, naratorul, pe nume Lucius, ajunge, în cele din urmă, să fie inițiat în cultul lui Isis. El descrie începutul acestui proces: baia rituală, abstinența (de la carne și vin), darurile venite din partea unor alți credincioși, înveșmântarea în albituri noi. Dar, de bună seamă, nu dezvăluie și secretul suprem: „Te vei întreba, poate, cititorule atent și neliniștit, ce s-a spus și ce s-a făcut apoi. Ți-aș spune, dac-aș putea; sigur ai afla, dacă ți s-ar putea spune. Dar limba mea și urechile tale ar fi pedepsite în egală măsură pentru o asemenea curiozitate nesocotită". Și totuși, merge mai departe și lasă de înțeles, destul de clar, că principala

promisiune a religiei respective era victoria asupra morții: „După ce am ajuns la pragul de unde începea moartea [...] prin toate elementele am fost purtat și adus înapoi".

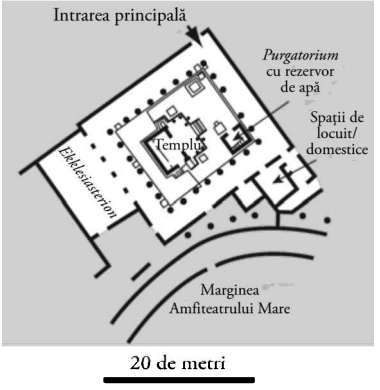


Figura 21 — Templul zeiței Isis. Acesta includea, spre deosebire de cultele civice tradiționale de la Pompeii, un spațiu pentru o comunitate de credincioși, plus, posibil, spații de locuit pentru preoți.

Templul zeiței Isis de la Pompeii este una dintre clădirile cel mai bine conservate și mai puțin jefuite din oraș (*v.* Figura 21). Înghesuit într-un sit minuscul, în imediata proximitate a Teatrului Mare, care-l și domină copios, acesta fusese complet reconstruit foarte recent și se afla într-o stare de funcționare deplină în anul 79 e.n. Era bine ascuns vederii din stradă cu ajutorul unui perete înalt, care juca rol de paravan, străpuns numai de o singură ușă mare de lemn, care constituia intrarea principală, cu doar două trepte în față. Din toate acestea, săpătorii din secolul XVIII au scos la iveală suficiente rămășițe pentru a trage concluzia că ușa respectivă era făcută din trei părți. Numai prin secțiunea ei centrală se intra zilnic; e de presupus că ușa întreagă era deschisă larg la ocaziile sărbătorești.

Ușa se deschidea către o curte interioară înconjurată de o colonadă (*v.* Ilustrația 110). În centrul acestei curți se înălța un mic templu, cu alte structuri în jurul său și cu alte încăperi în care se intra din curte. Clădirea propriu-zisă a templului era construită din cărămidă și piatră, cu pereții exteriori pictați pe tencuială de ghips. Pereții curții erau acoperiți de fresce. Practic, nu exista locșor lăsat nedecorat. De jur-împrejurul acestora și într-o serie de nișe săpate în pereții templului propriu-zis erau amplasate statui. De îndată ne-am lovit aici de vechea problemă a etichetării și reconstituirii. Arheologii au cercetat aceste rămășițe timp de secole, încercând să le potrivească descrierilor lăsate de scriitorii antici în legătură cu organizarea și ritualurile cultului lui Isis și să denumească diferitele părți componente. Așa, de exemplu, încăperea cea mare dinspre vest e

110. Micul Templu al zeiței Isis încă mai captivează imaginația vizitatorilor moderni, așa cum se întâmpla și cu cei din secolul XVIII. Pentru că era pe deplin funcțional când s-a petrecut erupția și nu a fost jefuit în anii următori, ne oferă astăzi cea mai însuflețită imagine a ceea ce însemna un centru religios în oraș.

denumită, în mod obișnuit, cu termenul grecesc *ekklesiasterion* („sală de întrunire") și considerată a fi locul în care se întruneau inițiații. Se prea poate să fi fost. Dar important este să vedem în ce fel se deosebește acest complex de templele civice tradiționale din restul orașului și cum indică diversele decorațiuni și descoperiri din fiecare zonă diferitele funcții îndeplinite.

Primul lucru care se cere subliniat este că nu era un templu deschis nici măcar vederii publicului larg și că nu orice nou-venit era și binevenit înăuntru. Cultul zeiței Isis era o religie a inițiaților. În al doilea rând, clădirea găzduia mai multe utilizări din partea congregației religioase și, poate, chiar un preot sau doi. Indiferent dacă sala de întrunire era, într-adevăr, destinată reuniunilor membrilor cultului sau nu, existau alte locuri în incintă unde oamenii se puteau aduna și deda unor activități comune. De asemenea, existau o sală mare de mese și o bucătărie, plus alte spații, care puteau fi folosite pentru dormit. Așa cum am văzut în alte locuri, iluminatul era o problemă. Cincizeci și opt de lămpi de teracotă au fost descoperite într-una dintre camerele-depozit din spate.

Funcția precisă a unora dintre părțile componente e suficient de clară. Templul propriu-zis conținea, la origini, statuile de cult ale celor două divinități, Isis și Osiris. Acestea n-au fost găsite la locurile lor, pe podiumul din interior. Dar un cap de marmură, elegant, descoperit în așa-numitul

ekklesiasterion, alături de câteva extremități de marmură diferite (o mână stângă, un braț drept cu tot cu mână, părțile din față a două picioare), pot foarte bine să fi aparținut statuii de cult acrolitice din templu. Altarul principal era situat afară, în curte, iar vizavi de el se afla o mică structură pătrată care marca poziția unui bazin prăbușit. Indiferent dacă arheologii au dreptate când îl identifică drept un *purgatorium*, acesta evocă, mai mult ca sigur, accentul pus pe spălare și curățare, despre care ne informează discuțiile antice pe marginea ritualurilor lui Isis. Și nu orice apă era potrivită. Cel puțin teoretic, inițiații cultului lui Isis se îmbăiau în apă de Nil, special adusă din Egipt.

Până una-alta, orice s-ar fi întâmplat înăuntru, decorațiunile din *ekklesiasterion* și cele din camera de alături le diferențiau pe acestea de celelalte încăperi ale templului. Erau câteva scene religioase tipic egiptene în decorațiunile curții, dar o mare parte din ele păreau să nu aibă prea mare importanță pentru cultul care se desfășura în templu sau pentru mitologia legată de Isis. Prin contrast, în ambele încăperi despre care am vorbit atmosfera era una evident egipteană. „Sala de întrunire" conținea, la origini, cel puțin două picturi mitologice de mari dimensiuni. Una era o mostră perfectă a felului cum erau întâmpinați inițiații cei noi — o înfățișa pe eroina greacă Io, care cobora în zbor de la zeița Hera și era salutată, la sosirea în Egipt, de însăși Isis (*v.* Planșa XVIII). Cealaltă încăpere conținea picturi care înfățișau simboluri ale lui Isis, pe zeiță în persoană și ritualurile ei. În plus față de cele cincizeci și opt de lămpi, era ticsită cu diverse bucăți de instalații religioase și suveniruri egiptene, de la un mic sfinx până la un tripod de fier.

Impresia generală este una de talmeș-balmeș cultural. Portrete clasice standard (cum ar fi statuia de bronz a mimului Norbanus Sorex) și sculpturi ale unor divinități tradiționale, ca Venus, de exemplu, stau alături de antichități egiptene „reale", precum o tăbliță din secolul IV î.e.n., inscripționată cu hieroglife — probabil menite să evoce un Egipt „autentic". Vedem același amestec și în reprezentarea cel mai bine păstrată a lui Isis din complex (*v.* Ilustrația 111). Statuia respectivă a fost făcută în secolul I e.n., adoptând un stil de sculptură grecesc din urmă cu câteva secole. Nu e deloc o Isis egipteană, cu excepția zornăitoarei pe care o ține într-o mână, așa-numitul *sistrum*, și a crucii egiptene *ankh*, pe care o ducea în cealaltă mână. E greu de opus rezistență sentimentului că avem aici un cult care stabilește o linie despărțitoare destul de clară între conexiunile sale civice italice și „alteritatea" egipteană. Același mesaj îl transmiteau

şi toate celelalte divinităţi egiptene, care împărţeau spaţiul în *lararium*-ul casei cu statuetele reprezentând lari, pe Hercule sau pe Mercur.

Aspectele tradiţionale implicate în cultul lui Isis sunt ilustrate perfect de inscripţia de deasupra intrării principale, care menţionează reconstrucţia: „Numerius Popidius Celsinus, fiul lui Popidius, a reconstruit din banii lui Templul lui Isis din temelii, după ce s-a prăbuşit la cutremur. În virtutea generozităţii sale, decurionii l-au cooptat în consiliul orăşenesc, fără onorariu, deşi avea numai şase ani". Există şi alte semne ale generozităţii acestei familii faţă de templu. Tatăl lui Celsinus, „Numerius Popidius Ampliatus, tatăl" a donat o statuie a lui Bacchus. Numele lor apăreau şi în mozaic, în alb şi negru, alături de cel al Coreliei Celsa (probabil soţia, respectiv mama), pe podeaua din *ekklesiasterion*.

Aşa cum am văzut deja, se pare că Popidius cel vârstnic se folosea de reconstrucţia templului pentru a-şi lansa fiul de foarte tânăr în viaţa elitei politice pompeiene. Nu ştim sigur dacă Popidius Ampliatus era un fost sclav, drept care se menţinea de bunăvoie în afara propăşirii politice la nivel orăşenesc, dar un bărbat cu acest nume apărea printre „acoliţii lui Augustus", preponderent sclavi sau foşti sclavi. De aceea, pare foarte plauzibil. Mai interesant însă este faptul că reconstrucţia Templului lui Isis intra la socoteală atât de uşor în jocul binefacerilor şi al semnelor de generozitate caracteristice pentru avansarea civică în Pompeii. Cultul zeiţei Isis poate foarte bine să fi fost unul iniţiatic, exotic şi straniu în anumite privinţe. Dar, în ultimă instanţă, era un cult public, pe teren public, la fel de plauzibil ca vehicul de ascensiune pe scara socială cum era şi cel al Fortunei Augusta. Isis era una dintre mai multele opţiuni religioase disponibile pentru locuitorii oraşului Pompeii.

În anii 1760, templul lui Isis a fost una dintre primele clădiri ale sitului excavate în întregime — o descoperire norocoasă, care a pus imediat stăpânire pe imaginaţia călătorilor europeni. Ce-i drept, câţiva înăcriţi l-au găsit dezamăgitor de mic. Celor mai mulţi însă, le-a oferit o dublă încântare — a însemnat, simultan, o privire aruncată înapoi în timp către două civilizaţii antice: cea egipteană şi cea romană. Exotic şi vag sinistru, cum era, i-a inspirat lui Mozart, care a vizitat ruinele de la Pompeii în 1769, anumite idei pentru *Flautul fermecat*. Cincizeci de ani mai târziu, i l-a sugerat lui Bulwer-Lytton pe ticălosul intrigant şi meschin din *Ultimele zile...* — egipteanul Arbaces, pe care l-a portretizat cu toate stereotipurile rasiale predictibile. Dar acelaşi templu a fost răspunzător şi pentru naşterea unor mituri încă şi mai puternice, pentru

111. O frumoasă ilustrare pentru amalgamul cultural pe care-l reprezenta cultul zeiței Isis la Pompeii, care prelua tradiții egiptene, grecești și romane. Această pictură de secol XIX înfățișează o statuie a zeiței purtând simboluri egiptene. Dar ținuta ei propriu-zisă amintește de un stil de sculptură evident grecesc.

că starea intactă în care a fost găsit — era aproape neatins — a contribuit la crearea mitului „nostru" legat de Pompeii — orașul a cărui viață a fost întreruptă în plin avânt.

De fapt, ultimul sacrificiu încă mai ardea pe altar când piatra ponce a început să se prăvale din cer. Sau așa s-a spus.

EPILOG

Orașul morților

Cenușa în cenușă se întoarce

Vizitatorii timpurii ai ruinelor de la Pompeii pătrundeau în fosta cetate prin cimitirele ei. Acum ne cumpărăm biletele, hărțile, ghidurile și sticlele de apă dintr-un modern „centru al vizitatorilor", care poate fi, la fel de bine, poarta de intrare într-o gară aglomerată, nu neapărat într-un oraș îngropat. Predecesorii noștri din secolul XVIII urmau, de obicei, unul dintre drumurile antice de intrare în oraș, care erau străjuite, de-o parte și de alta, de monumente impunătoare și tulburătoare dedicate morților.

Romanii își păstrau morții în afara orașelor. Nu existau cimitire centrale, nici locuri de îngropăciune sătești, care să-i aducă pe morți în miezul lucrurilor. În schimb, și aici, la Pompeii, ca și la Roma, monumentele comemorative ale generațiilor anterioare se înșirau în lungul drumurilor care intrau în și ieșeau din oraș — dar în afara zidurilor. Călătorii antici pătrundeau în Pompeii trecând pe dinaintea reședințelor funebre, adesea impunătoare, ale celor care trăiseră cu decenii, poate chiar cu secole mai devreme. Pentru că, deși incinerarea era practica funerară cea mai uzuală în zilele de glorie ale orașului din sudul Italiei (cel puțin de la sosirea în zonă a coloniștilor romani, în prima jumătate a secolului I î.e.n.), nu înseamnă că edificarea unor monumente mortuare extravagante era descurajată în vreun fel. Mici urne care conțineau cenușa morților erau adăpostite în sau lângă o largă panoplie de construcții mărețe — sub formă

de altare, de tronuri sau de bănci elegante semicirculare (niște locuri de odihnă foarte convenabile și pentru cei vii), edificii pe mai multe niveluri și statui ale celor dispăruți.

Pentru turiștii de demult, această situație dădea tonul vizitei pe care o făceau la Pompeii. Găseau acolo un loc al tragediei omenești, un oraș al morților. Cavourile pe care le vedeau prima oară, când își începeau vizita (chiar dacă erau monumentele unora care, aproape sigur, muriseră liniștiți în paturile lor), se constituiau într-un imbold la o reverie prelungită asupra vremelniciei existenței omenești și asupra caracterului inevitabil al morții pentru toți oamenii, de condiție bună sau modestă. Țărâna în țărână se întoarce și — mai potrivit, poate, la Pompeii — cenușa, în cenușă.

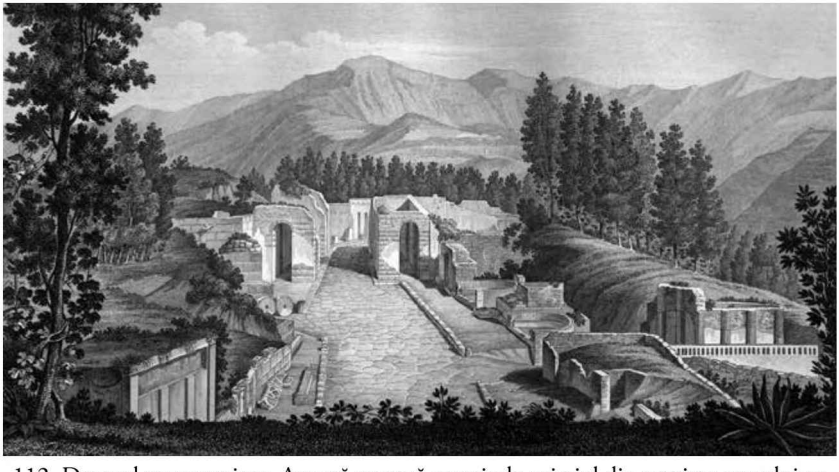
Dar, bineînțeles, moartea și comemorarea ei numai egalitariste nu erau în antichitatea pompeiană. Monumentele funerare, și ele, reflectau exact aceleași inegalități și ierarhizări pe care le-am văzut în repetate rânduri și circumstanțe în viața orașului. Am punctat deja, în Introducere, ironia tragică a situației acelui grupuscul de fugari ghinioniști care aveau, cu toții la un loc, în jur de 500 de sesterți și au fost, până la urmă, doborâți lângă mormântul lui Marcus Obellius Firmus, edil și *duumvir*, a cărui înmormântare, numai ea, costase de zece ori mai mult. Cavoul său era unul tipic pentru modelele impunătoare, deși nu era nici pe departe cel mai grozav: o incintă împrejmuită de un zid simplu, în care era îngropată singura urnă, având o țeavă de teracotă instalată chiar lângă ea, ca să se scurgă pe-acolo eventualele ofrande aduse decedatului de urmașii săi. Cu excepția cazului în care se lăsau convinși de pretențiile mai optimiste ale unora dintre mai noile religii, majoritatea romanilor aveau, pare-se, o imagine mai degrabă nedeslușită și sumbră despre ce se întâmpla după moarte. Chiar și așa, după cum se vede aici, uneori se străduiau să-i furnizeze anumite mijloace de subzistență strămoșului lor — cu toate că nu putem ști de câte ori era folosită acea conductă de scurgere.

Alți membri ai elitei pompeiene, bărbați și femei deopotrivă, erau comemorați cu monumente mai țipătoare decât Obellius Firmus. Cert este că mormânt mai mare decât al preotesei Eumachia nu s-a descoperit deocamdată, și că acesta domină drumul de la înălțimea propriei terase, incluzând o sculptură de marmură cu amazoane (femeile-războinice mitice — o reflecție posacă asupra sexului femeii, după cum trebuie să pară în prezent), o zonă de ședere de mari dimensiuni și locurile de veci în care odihnesc, pe lângă Eumachia însăși, o parte dintre rudele și atârnătorii ei.

Pe unele monumente asemănătoare, onorurile sau binefacerile de care se bucurase decedatul erau înfățișate și în imagini, nu doar în cuvinte. Am arătat deja (*v.* Ilustrația 72) un *bisellium* — sau jilț de onoare — cioplit cu migală pe mormântul unui *Augustalis* pe nume Caius Calventius Quietus — o afirmare a statutului, la fel de mândră ca oricare alta lăsată de cei mai bogați latifundiari aristocrați. Altele poartă sculpturi sau picturi înfățișând competiții cu gladiatori, probabil menite să le evoce pe cele finanțate în timpul vieții de cel înmormântat acolo.

Multe dintre aceste monumente au sfârșit prin a fi acoperite de *graffiti* de felul celor obișnuite, populare, sau de anunțuri publice despre jocuri și spectacole. Pereții lor simpli trebuie să fi oferit spații numai bune pentru mesaje și reclame, într-o poziție vizibilă, pe marginea drumului. Dar e greu să nu suspectezi că exista și un element care funcționa după principiul „să le-o tragem și noi lor": câtă satisfacție căpătai măscărind aceste monumente agresive, care comemorau bogăția, puterea și privilegiile!

E de la sine înțeles că reprezentanții mai săraci ai societății pompeiene nu aveau parte de locuri de veci atât de luxoase — cu excepția cazului în care erau sclavi și foști sclavi suficient de norocoși cât să li se ofere un spațiu de odihnă veșnică în interiorul monumentelor stăpânilor sau foștilor stăpâni. În privința celorlalți, unii probabil că-și permiteau o mică parte dintr-un mare loc de veci comun. Altora, cenușa le ajungea în câte



112. Drumul cu morminte. Această gravură surprinde peisajul din preajma orașului pe care-l vedeau vizitatorii timpurii. Pătrunzând în oraș prin Poarta Herculaneum, ajungeau față-n față cu monumentele ridicate pentru a-i cinsti pe morți. În partea dreaptă, abia vizibilă, este banca semicirculară care forma baza memorialului ridicat în onoarea preotesei Mamia — celebrată de Goethe în relatarea pe care o face vizitei sale la Pompeii.

un recipient ieftin, vârât direct în pământ, în câte un loc marcat cu o piatră simplă. Pentru cei aflaţi la baza piramidei sociale, chiar şi asta se putea dovedi prea mult: la Pompeii, ca şi în alte părţi ale lumii romane, cadavrele lor erau, mai mult ca sigur, azvârlite la întâmplare sau arse fără pic de ceremonie, fără nicio slujbă funerară, fără nici un semn la căpătâi.

Certurile de dincolo de mormânt

Nu numai inegalităţile vieţii pompeiene îşi lăsau amprenta imposibil de şters în cimitirele din afara oraşului. Se întâmpla, uneori, ca disputele şi certurile din oraşul viu să se prelungească până dincolo de mormânt. De fapt, una dintre cele mai însufleţite reprezentări ale realităţilor dure din societatea antică, o poveste tragică de prietenie încheiată şi pierdută, provine de la un mormânt vast din apropierea Porţii Nuceriene, amplasat în apropierea monumentului Eumachiei. E vorba despre memorialul unui fost sclav, Publius Vesonius Phileros, care-l construise cu mult timp înainte, din timpul vieţii, pentru el însuşi şi pentru alţi doi cu care să-l împartă. Este o frumoasă ilustrare a fluidităţii relaţiilor şi ataşamentelor, care străpunge toate ierarhiile formale din societatea pompeiană, pentru că Phileros a construit un mormânt care să adăpostească şi rămăşiţele pământeşti ale stăpânei sale din trecut, o femeie pe nume Vesonia, şi ale

113. Mormântul lui Publius Vesonius Phileros şi al foştilor săi prieteni. Circumstanţele rămân misterioase, dar, după ce a fost comandat acest monument funerar, cei doi bărbaţi s-au certat şi au sfârşit prin a declanşa un litigiu (aşa cum lămureşte placa fixată mai târziu pe faţadă). Ceea ce urma să fie un monument care să rememoreze prietenia s-a transformat într-un memorial vechi de două mii de ani al unei dihonii.

unui „prieten" al său, un anume Marcus Orfellius Faustus, născut liber. Statui în mărime naturală ale celor trei — din păcate, lipsite de capete — încă îi mai domină pe trecători dintr-o nișă situată la nivelul etajului întâi al fațadei.

Phileros a făcut două ajustări ale monumentului după ce acesta fusese terminat. Probabil că devenise *Augustalis* mai târziu în viață și era suficient de mândru de statutul respectiv cât să adauge cuvântul pe placa deja inscripționată cu numele acelui trio. Nu rămăsese prea mult spațiu, motiv pentru care *Augustalis* e scris cu litere mai mici. A doua ajustare a constat în adăugarea unei plăci suplimentare, prin care explica faptul că se certase între timp cu Faustus, prietenul său de altădată. Iată mesajul inscripționat pe această a doua placă:

> „Străine, oprește-te o clipă, dacă nu-i prea mare deranjul, și învață de ce să te ferești. Omul acesta, despre care am sperat că era prietenul meu, a venit cu acuzatori împotriva mea și mi-a intentat un proces la tribunal. Grație zeilor și nevinovăției mele, am fost scutit de toate aceste necazuri. Nici zeii căminului, nici zeii cei de dedesubt să nu-l primească pe omul care a mințit în legătură cu afacerile noastre."

Circumstanțele rămân greu de descâlcit. De ce, de pildă, să adauge această inscripție suplimentară, în loc să șteargă numele celuilalt de pe placa inițială și să-i dea la o parte statuia? Și putem fi noi siguri că autorul celei de-a doua plăci era însuși Phileros? Nu e posibil, oare, ca partea vătămată să nu fi fost Phileros, ci chiar Faustus, care să fi adăugat a doua placă pe monumentul construit de fostul său prieten? Totuși, indiferent de amănuntele concrete, este o rară poveste a unei prietenii între doi pompeieni oarecare — sfârșită nu numai cu acuzații reciproce, dar și cu procese în tribunalele locale.

Până și monumentele comemorative ale morților pot prezenta într-o lumină prețioasă viața unui oraș roman.

O VIZITĂ

O vizită la Pompeii nu este aproape niciodată dezamăgitoare. Trei sunt materialele cu care trebuie să te înarmezi neapărat: o hartă a sitului (se poate obține una de la intrarea principală de la Poarta Maritimă), o sticlă cu apă (una mică e suficientă, pentru că poate fi reumplută la oricare dintre multele fântâni) și o pereche de sandale sau de pantofi comozi (pentru că străzile sunt dure și se pot dovedi adevărate capcane ale morții pentru orice formă de toc înalt).

Există trei intrări în sit pentru public. Ruta cea mai convenabilă este să vii cu trenul pe linia locală *Circumvesuviana*, care duce de la Napoli la Sorrento, să cobori la stația *Pompei scavi — Villa dei Misteri*. Pătrunzi în sit pe la intrarea principală, prin mănșonul de vânzători de ghiduri și suveniruri. Nu uita să iei la tine un act de identitate cu fotografie (pașaport, permis de conducere sau carnet de student *bona fide*), pentru a putea beneficia de intrare gratuită sau cu tarif redus în sit. Și verifică orele de întoarcere a trenurilor când ajungi. Acestea circulă regulat, dar (deși există un bar italian tradițional, chiar decent, al gării), chiar și o jumătate de oră de așteptare ajunge să pară cu mult mai lungă după ce ai încheiat o zi de vizitare a sitului.

Se poate pătrunde în sit și pe la Amfiteatru sau pe la *Piazza* Esedra, aflată între Amfiteatru și Poarta Maritimă. Pentru aceste alte intrări însă, ar trebui să călătorești pe o altă ramificație a căii ferate *Circumvesuviana* (care duce la Poggiomario) și să cobori la *Pompei santuario* sau să utilizezi calea ferată națională principală (FS — *Ferrovie dello Stato*) pe direcția nord-sud, coborând la stația *Pompei*. Afară de cazul în care ai motive serioase de a opta pentru celelalte căi de ajungere la sit, cea pe la *Pompei scavi* este opțiunea cea mai bună — și are și cea mai bună librărie.

Poţi să părăseşti situl (dar nu să intri, nici să reintri) pe la *Villa* Misterelor (vezi mai jos, nr. 10).

Există un restaurant-bar mare, cu autoservire, lângă For, unde se găsesc singurele toalete din zona centrală a sitului — sunt gratuite, dar vei fi mult mai bine primit dacă laşi 50 de eurocenţi).

Partea cea mai plăcută a oricărei vizite este să te plimbi, pur şi simplu, pe străzile oraşului. Nu petrece — şi nu te încinge — prea mult timp în For, la care ajungi imediat după ce intri pe Poarta Maritimă — te aşteaptă lucruri mai interesante. Un plan excelent este să mergi pe *Via dell'Abbondanza*, privind cu atenţie faţadele, localurile, prăvăliile şi să iei act de caracterul schimbător al străzii pe măsură ce o parcurgi pe toată lungimea. Ţine-ţi ochii larg deschişi, ca să nu treci cu vederea măsurile de raţionalizare a traficului, modalităţile în care este blocată curgerea apei, găurile din marginea trotuarului, de care se legau animalele etc. În plus, intră în orice casă pe care o găseşti deschisă. De asemenea, profită şi ia-o pe orice străduţă lăturalnică pe care poţi scăpa de fluxul vizitatorilor. În plus, oricât de clişeistic ar suna, imaginează-ţi că te-ai întors în timp şi eşti în secolul I e.n.

Administraţia sitului este slab finanţată, iar asta înseamnă că unele dintre clădirile pe care vei dori să le vizitezi vor fi închise. Câteva dintre ele ar putea fi deschise prin intermediul unei pagini web (www.arethusa.net), ceea ce-ţi va permite să rezervi, contra cost, o vizită programată în avans într-o casă anume, care va fi deschisă pentru tine în mod special. (Această soluţie funcţionează de obicei, dar nu chiar întotdeauna.) Lista de mai jos cuprinde cele zece clădiri de prim rang, din punctul meu de vedere, care sunt deschise în mod regulat. Ar însemna că nu ţi-ai atins scopul vizitei dacă nu vezi măcar unele dintre acestea:

1. Casa Poetului Tragic. La Bulwar-Lytton, este casa lui Glaucus.
2. Casa lui Octavius Quartio. Are o grădină uimitoare, cu instalaţii acvatice şi un *triclinium* exterior.
3. Casa Venerei Marine. Priveşte-o pe zeiţa iubirii, cum stă tolănită.
4. Termele din Stabiae. Este locul cel mai potrivit, pentru a-ţi face o idee despre ce presupunea o baie la romani.
5. Termele din For şi Termele Suburbane. Dacă te interesează băile, aici poţi face nişte comparaţii interesante cu Termele Stabiane — iar picturile erotice din Termele Suburbane merită din plin să fie văzute pentru ele însele.

6. Bordelul. Ieftin, dar...
7. Templul zeiței Isis. Este cel mai bine păstrat, dintre toate templele din sit.
8. Amfiteatrul și *palaestra* de alături. Totuși, reține că *este* cale lungă de la Poarta Maritimă până aici. Ar fi bine să te decizi dinainte dacă ești în stare de un asemenea drum.
9. Piuăria lui Stephanus (pe latura sudică a *Viei dell'Abbondanza*, la I.6.7.). Îți vei putea face o idee convingătoare despre ce însemna un stabiliment comercial.
10. *Villa* Misterelor. Chiar dacă a fost retușată, pictura de aici este peste măsură de impresionantă. Este o idee bună să mergi până la această *villa* din afara orașului, ca ultim obiectiv al vizitei, după ce ai trecut de mormintele care flanchează drumul. După aceea, poți să ieși direct și să te îndrepți către gară.

După ce ai vizitat orașul Pompeii, dacă ai timp, ar fi nimerit să încerci să ajungi și în orașul vecin, Herculaneum (aflat și el pe linia de tren *Circumvesuviana*, la câteva minute de mers pe jos de la gara Ercolano). Aici, suprafața excavată este mult mai restrânsă decât cea de la Pompeii; în schimb, anumite materiale (în primul rând, lemnul) s-au păstrat mult mai bine — iar vizitatorii sunt mai puțini.

Multe dintre cele mai bune descoperiri din ambele situri sunt expuse — încă și mai multe sunt depozitate sau retrase temporar și nevizitabile — la Muzeul de Arheologie din centrul orașului Napoli. Este ușor de ajuns la muzeu cu metroul, de la stațiile *Piazza* Cavour sau *Museo*. Este închis marțea, iar la ultima vizită pe care i-am făcut-o, avea doar o cafenea mică și prost aprovizionată, dar tot e mai bine decât nimic.

Lecturi suplimentare

Despre situl arheologic Pompeii există o bibliografie vastă și poliglotă. Ceea ce urmează este, inevitabil, o selecție. Scopul este acela de a furniza jaloane pentru cercetarea în mai mare profunzime a temelor principale din carte și de a indica unde poate fi găsit materialul mai puțin accesibil pe marginea căruia discut. Unde s-a putut, am inclus lucrările mai ușor de găsit în traducere engleză, în schimb, uneori, pe cele mai bune — sau singurele — contribuții în alte limbi.

Generalități

Există mai multe manuale de arheologie și cărți de istorie despre Pompeii. Cu precădere utile sunt: J. Berry, *The Complete Pompeii* (*Studiu complet despre Pompeii* — Londra și New York, 2007); F. Coarelli (editor), *Pompeii* (New York, 2002 — deși traducerea după originalul italian este îngrozitoare); A.E. Cooley, *Pompeii* (Londra, 2003); J.J. Dobbins și P.W. Foss (editori), *The World of Pompeii* (*Lumea orașului Pompeii* — Londra și New York, 2007); R. Ling, *Pompeii: History, Life, and Afterlife* (*Pompeii. Istorie, viață și viață de apoi* — Stroud, 2005); P. Zanker, *Pompeii: Public and Private Life* (*Pompeii. Viața publică și privată* — Cambridge [Massachusetts], 1998). Acestea furnizează și alte informații pe temele despre care discut și nu m-am referit în mod obișnuit la ele în bibliografia care urmează. Multe dintre documentele antice pe care le citez, indiferent dacă e vorba despre inscripțiile *graffiti* de pe ziduri sau despre relatarea lui Pliniu cel Tânăr în legătură cu erupția, se găsesc în volumul

semnat de A.E. Cooley și M.G.L. Cooley, *Pompeii: A Sourcebook* (*Culegere de texte despre Pompeii* — Londra și New York, 2004) — deși am oferit propria mea traducere din latină, ușor diferită de cea a soților Cooley. Mai departe, menționez referințe numai la documentele neincluse în această culegere de texte.

Cataloagele de expoziții oferă unele dintre cele mai bune ghiduri ale vizitării orașului. Încă util este cel propus de J. Ward-Perkins și A. Claridge (editori), *Pompeii AD79* (*Pompeii, 79 î.e.n.* — Academia Regală de Arte, Londra, 1976). Descoperiri mai recente și interpretări de ultimă oră furnizează A. d'Ambrosio, P.G. Guzzo și M. Mastroberto (editori), în *Storie da un'eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (*Poveștile unei erupții. Pompeii, Herculaneum, Oplontis* — Napoli, Muzeul Arheologic Național etc., 2003) — disponibil și sub forma unui ghid expozițional prescurtat în limba engleză: P.G. Guzzo (editor), *Tales from an Eruption: Pompeii, Herculaneum, Oplontis* (*Povestea unei erupții. Pompeii, Herculaneum, Oplontis* — Napoli, Muzeul Arheologic Național etc., 2003). Tot importante și bogat ilustrate sunt: M. Borriello, A. d'Ambrosio, S. de Caro, P.G. Guzzo (editori), *Pompei: Abitare sotto il Vesuvio* (*Pompeii. Locuirea la umbra Vezuviului* — Ferrara, Palatul Diamantelor, 1997) și A. Ciarallo și E. de Carolis (editori), *Homo faber: Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei* (*Homo faber. Natura, știința și tehnica din orașul antic Pompeii* — Napoli, Muzeul Arheologic Național, 1999), tradus în limba engleză sub titlul *Pompeii: Life in a Roman Town* (*Pompeii. Viața într-un oraș roman* — Los Angeles, Muzeul Districtual de Artă, 1999). Foarte recent, o importantă expoziție de la Galeria Națională de Artă din Washington, D.C., a fost însoțită de un catalog publicat de C.C. Mattusch, *Pompeii and the Roman* Villa*: Art and Culture Around the Bay of Naples* (*Pompeii și* villa *romană. Artă și cultură în jurul Golfului Napoli* — Washington, D.C., 2008).

Un site util de pe Internet este cel găzduit de autoritățile arheologice din orașul Pompeii (www.pompeiisites.org). Există și o variantă în limba engleză a site-ului respectiv, pe care pot fi găsite informații despre toate clădirile importante, precum și vești despre lucrările recente din situl arheologic (pe alocuri, varianta italiană este mai bine adusă la zi). O bună bibliografie, știri despre cercetări (cel puțin până în 2007) și referințe la cărțile electronice privitoare la Pompeii se găsesc și pe site-ul: www.pompeiana.org.

Introducere

Descoperirile de dincolo de Poarta Nola și de mormântul lui Obellius Firmus sunt exhaustiv discutate de S. de Caro, în *Scavi nell'area fuori Porta Nola a Pompei* (*Excavații în zona exterioară Porții Nola de la Pompeii*), din *Cronache Pompeiane*, 5 (1979), pp. 61-101. Poveștile acestor și altor potențiali fugari sunt relatate în *Storie da un'eruzione*, cartea menționată mai sus. Excelente studii asupra istoriei călătoriilor și a turismului cu destinația Pompeii și reprezentărilor moderne ale acestora în literatură și film sunt incluse de V.C.G. Coates și J.L. Seydl, în *Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum* (*Antichitatea recuperată. Moștenirea orașelor Pompeii și Herculaneum* — Los Angeles, 2007); o relatare însuflețită oferă și J. Harris, în *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery* (*Pompeii trezit la viață. O istorie a redescoperirii* — Londra, 2007). Poemul lui Primo Levi provine din culegerea sa *Ad ora incerta* (*La un ceas nesigur* — Milano, 1984).

Despre statura pompeienilor din Antichitate și alte informații obținute din analiza scheletelor acestora discută M. Henneberg și R.J. Henneberg, în *Homo faber: Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei* (*v.* mai sus), pp. 51-53; vezi, de asemenea, *Reconstructing Medical Knowledge in Ancient Pompeii from the Hard Evidence of Teeth and Bones* (*Reconstituirea cunoștințelor medicale despre orașul antic Pompeii din probele concrete ale dinților și oaselor*), în J. Renn și G. Castagnetti (editori), *Homo Faber: Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii* (*Homo faber. Studii despre natură, tehnologie și știință pe vremea orașului Pompeii* — Roma, 2002, pp. 169-187). Dinții și alte caracteristici fizice ale membrilor grupului descoperit laolaltă în Casa lui Iulius Polybius (IX.13.1-3) fac obiectul studiului semnat de M. Henneberg și R.J. Henneberg, *Skeletal Material from the House of C. Julius Polybius in Pompei, 79 AD* (*Materialul scheletic din Casa lui Iulius Polybius de la Pompeii, din anul 79 e.n.*), în A. Ciarallo și E. de Carolis, *La casa di Giulio Polibio: Studi interdisciplinari* (*Studii interdisciplinare despre Casa lui Iulius Polybius* — Pompeii, 2001, pp. 79-91). Un studiu definitiv al scheletelor de la Pompeii conține cartea lui E. Lazer *Resurrecting Pompeii* (*Pompeii readus la viață* — Londra și New York, 2008). Despre băiatul-pescar discută A. Butterworth și R. Laurence, în *Pompeii: The Living City* (*Pompeii, orașul viu* — Londra, 2005, p. 207). Rețeta străveche de lustruire și albire a dinților provine de la farmacologul roman Scribonius Largus (*Compoziții*, 60).

Multe lucrări importante recente s-au concentrat pe activitatea seismică din regiune, începând cu anul 62 e.n., și pe stadiile precise ale erupției din 79 e.n. T. Fröhlich și L. Jacobelli (editori), *Archäologie und Seismologie: La regione vesuviana dal 62 al 79 dC* (*Arheologie și seismologie. Regiunea vezuviană între anii 62 și 79 e.n.* — München, 1995), este o culegere fundamentală de studii pe aceste subiecte, dintre care unele sunt în limba engleză. Pentru discuția despre data exactă a erupției, vezi M. Borgongino și G. Stefani, *Intorno alla data dell'eruzione del 79 d.C.* (*Despre data erupției din anul 79 e.n.*), în *Rivista di Studi Pompeiani* (*RStP*), 10 (1999), pp. 177-215, și G. Stefani, *La vera data dell'eruzione* (*Adevărata dată a erupției*), în *Archeo*, 206 (2006), pp. 10-13. Istoricii moderni s-au luat, în mod obișnuit — deși nu e foarte clar de ce —, după Tacit (*Anale*, XV, 22), care plasează cutremurul cel mare în anul 62, în timp ce Seneca îl plasează în 63 e.n. (*Chestiuni naturale*, VI, 1-3). Rezultatele activității seismice neîntrerupte de la Herculaneum, asociată cu modificările de la nivelul coastei maritime, sunt cercetate de Proiectul de Conservare a Orașului Herculaneum, al Școlii Britanice din Roma (www.bsr.ac.uk/bsr/sub_arch/BSR_arch_03Herc.htm).

Pagubele produse de bombardamentele din timpul războiului fac obiectul unui studiu minunat (însoțit de fotografii dramatice) al lui L. Garcia y Garcia, *Danni di guerra a Pompei: Una dolorosa vicenda quasi dimenticata* (*Distrugeri de război la Pompeii. Un eveniment dureros, aproape uitat* — Roma, 2006). Acel *graffito* din bordel despre „Africanus" este interpretat (cu deplină încredere în sine) de J.L. Franklin, sub titlul *Games and a Lupanar: Prosopography of a Neighbourhood in Ancient Pompeii* (*Jocuri și un lupanar. Prosopografia unui cartier din orașul antic Pompeii*), în *Classical Journal*, 81 (1986), pp. 319-328. Mâzgăliturile copiilor sunt analizate de A. Koloski Ostrow, în *The Sarno Bath Complex* (*Complexul Termelor Sarniene* — Roma, 1990, p. 59); urmele de monede sunt avute în atenție de P.M. Allison și F.B. Sear, în *Casa della Caccia Antica, VII.4.48* (*Casa Vânătorii Antice, VII.4.48* — München, 2002, pp. 83-84). Inscripția celui care făcea pipi în pat se găsește în *CIL* (*Corpus Inscriptionum Latinarum*), IV, 4957. Pentru paraziții intestinali ale căror ouă au fost găsite în casa VI.1.4, vezi www.archaeology.org/interactive/pompeii/field/5.html.

Capitolul I

Printre discuţiile arheologice utile pe marginea istoriei preromane şi a dezvoltării oraşului Pompeii, se numără: J. Berry (editor), *Unpeeling Pompeii: Studies in Region I of Pompeii* (*Dezvelirea oraşului Pompeii. Studii despre Regiunea I de la Pompeii* — Milano, 1998, pp. 17-25); M. Bonghi Jovino (editor), *Ricerche a Pompei: L'insula della Regio VI dalle origini al 79 d.C.* (*Cercetări la Pompeii. Insula din Regiunea VI de la origini până în anul 79 e.n.* — Roma, 1984; pentru Casa Coloanei Etrusce, ca sit al unui altar rural, vezi pp. 357-371); P. Carafa, *What Was Pompeii before 200 BC? Excavations in the House of Joseph II, etc.* (*Ce era Pompeii înainte de anul 200 î.e.n.? Excavaţii la Casa lui Iosif II etc.*), în S.E. Bon şi R. Jones (editori), *Sequence and Space in Pompeii* (*Succesiune şi spaţiu la Pompeii* — Oxford, 1997, pp. 13-31); S. de Caro, *Nuove indagini sulle fortificazioni di Pompei* (*Noi cercetări asupra fortificaţiilor de la Pompeii*), în *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* [*Napoli*]. *Sezione di Archeologia e Storia Antica* (AION), 7 (1985), pp. 75-114; M. Fulford şi A. Wallace-Hadrill, *Towards a History of Pre-roman Pompeii: Excavations beneath the House of Amarantus* (*Pentru o istorie a oraşului Pompeii pre-roman. Excavaţii sub Casa lui Amarantus, I.9.11-12* — 1995-1998), în *Papers of the British School at Rome*, 67 (1999), pp. 37-144 (subliniind originile timpurii ale reţelei stradale); S.C. Nappo, *Urban Transformation at Pompeii in the Late 3rd şi Early 2nd Centuries BC* (*Transformare urbană la Pompeii de la sfârşitul secolului III şi începutul secolului II î.e.n.*), în R. Laurence şi A. Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond* (*Spaţiul domestic în lumea romană. Pompeii şi dincolo de el* — supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology* [*JRA*], Portsmouth [Rhode Island], 1997, pp. 91-120). R.M. Ammerman, în studiul *New Evidence for the Worship of Athena at the Doric Temple in Pompeii's Triangular Forum* (*Noi dovezi despre cultul Atenei în templul doric din Forul Triunghiular de la Pompeii*), din *Journal of Roman Archaeology* (*JRA*), 17 (2004), pp. 531-536, rezumă convenabil descoperirile despre perioada timpurie făcute recent în Templul Minervei şi al lui Hercule. Refolosirea sculpturilor de teracotă din Casa Brăţării de Aur (VI.17[ins. occ.].42) este discutată şi ilustrată de E.M. Menotti de Lucia, în studiul *Le terrecotte dell'Insula Occidentalis* (*Teracotele din* Insula Occidentalis), din M. Bonghi Jovino, *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana: Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana* (*Artizani şi ateliere în Italia pre-romană.*

Studii despre coroplastica din regiunea Etruria-Lazio-Campania — Roma, 1990, pp. 179-246).

Cartea lui P. Zanker *Pompeii: Public and Private Life* (*v.* mai sus) a influenţat în mod aparte studierea oraşului în perioada sa din secolul II î.e.n. (şi în primii ani ai coloniei romane). Impactul războiului cu Hanibal asupra oraşului Pompeii este dezbătut, printre alţii, de S.C. Nappo, în studiul *Urban Transformation at Pompeii in the Late 3rd şi Early 2nd Centuries BC* (*v.* mai sus). Mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului (VI.12.2) face obiectul cărţii lui A Cohen, *Alexander Mosaic: Stories of Victory and Defeat* (*Mozaicul cu Alexandru. Poveşti despre victorie şi înfrângere* — Cambridge, 1996). F. Zevi, în studiul *Die* Casa del Fauno *in Pompei und das Alexandermosaik* (*Casa Faunului de la Pompeii şi Mozaicul cu Alexandru*), din *Römische Mitteilungen*, 105 (1998), pp. 21-65, are în vedere casa ca întreg. Pentru identificarea prăzilor lui Mummius, vezi A. Martelli, *Per una nuova lettura dell'iscrizione Vetter 61 nel contesto del santuario di Apollo a Pompei* (*Pentru o nouă lectură a inscripţiei Vetter 61, în contextul sanctuarului lui Apollo de la Pompeii*), în *Eutopia*, 2 (2002), pp. 71-81. Chestiunile mai vaste care privesc „romanizarea" din Italia de-a lungul acestei întregi perioade sunt temele tratate de A. Wallace-Hadrill, în *Rome's Cultural Revolution* (*Revoluţia culturală de la Roma* — Cambridge, 2008).

Asediul oraşului Pompeii este documentat de F.(lavio) şi F.(erruccio) Russo, în *89 a.C., Assedio a Pompei: La dinamica e le tecnologie belliche della conquista sillana di Pompei* (*Anul 89 î.e.n., asediu la Pompeii. Dinamica şi tehnologia războinică ale cuceririi oraşului Pompeii de către Sulla* — Pompeii, 2005). Serviciul militar îndeplinit de Cicero sub comanda lui Sulla este menţionat de Plutarh în *Viaţa lui Cicero*, 3 (deşi oratorul însuşi sugerează, într-un discurs — *Filipica XII*, 11, 27 —, că a fost înrolat sub comanda generalului rival Pompei cel Mare). Situarea veteranilor în planul de ansamblu al oraşului e discutată de J. Andreau, în studiul *Pompéi : Mais où sont les vétérans de Sylla ?* (*Pompeii. Dar unde sunt veteranii lui Sulla?*), în *Revue des Études Anciennes*, 82 (1980), pp. 183-199. Vezi şi F. Zevi, *Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: Per un'interpretazione dei dati archeologici* (*Pompeii, de la oraşul samnit la colonia lui Sulla. Pentru o interpretare a datelor arheologice*), în *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron* (*Elitele municipale din Italia peninsulară, de la fraţii Gracchi până la Nero* — Roma 1996, pp. 125-138). Datarea Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei

din primii ani ai coloniei este sugerată de Proiectul Forului de la Pompeii — vezi J.J. Dobbins, *The Forum and Its Dependencies* (*Forul și funcțiile sale*), în Dobbins și Foss, *The World of Pompeii* (*v.* mai sus), pp. 150-183.

Pentru tensiunile politice dintre coloniști și pompeienii mai vechi, vezi: F. Coarelli, *Pompei: Il foro, le elezioni e le circoscrizioni elettorali* (*Pompeii. Forul, alegerile și circumscripțiile electorale*), în *AION*, Serie nouă, 7 (2000), pp. 87-114; E. Lo Cascio, *Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: Le vicende istituzionali* (*Pompeii, de la orașul samnit la colonia lui Sulla. Evenimentele instituționale*), în *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron* (*v.* mai sus), pp. 111-123; H. Mouritsen, *Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy* (*Alegerile, magistrații și elita municipală. Studii de epigrafie pompeiană* — Roma, 1988, pp. 70-89); T.P. Wiseman, *Cicero, Pro Sulla, 60-61*, în *Liverpool Classical Monthly*, 2 (1977), pp. 21-22. Supraviețuirea limbii osce este discutată de A.E. Cooley, în *The Survival of Oscan in Roman Pompeii* (*Supraviețuirea oscei în orașul roman Pompeii*), din A.E. Cooley (editor), *Becoming Roman, Writing Latin? Literacy and Epigraphy in the Roman West* (*Să devii roman, să scrii în latină? Alfabetizare și epigrafie în Occidentul roman*), supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology* (*JRA*), Portsmouth (Rhode Island), 2002, pp. 77-86. Pentru acel *graffito* în limba oscă din bordel, vezi *CIL*, IV, *ad* 2200.

Transportul de *garum* de la Pompeii ajuns în Galia este documentat de B. Liou și R. Marichal, în articolul *Les inscriptions peintes sur l'amphore de l'anse St Gervais à Fos-sur-Mer* (*Inscripțiile pictate pe amfora din golful St. Gervais de la Fos-sur-Mer*), din *Archaeonautica*, 2 (1978), p. 165. O viziune sceptică asupra imaginii lui Spartacus este oferită de A. van Hooff, în *Reading the Spartaks Fresco without Red Eyes* (*Lectura frescei cu Spartaks fără ochi roșii*), din volumul S.T.A.M. Mols și E.M. Moormann, *Omni pede stare: Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele* (*Omni pede stare* [*A face toate eforturile*]. *Specialiștii în arhitectură și în zona înconjurătoare a Vezuviului* in memoriam *Jos de Waele* — Napoli, 2005, pp. 251-256). Legăturile lui Nero și ale Poppaei cu orașul acoperă o mare parte din cartea lui Butterworth și Laurence intitulată *Pompeii: The Living City* (*v.* mai sus). S. de Caro, în studiul *La lucerna d'oro di Pompei: Un dono di Nerone a Venus Pompeiana* (*Lampa de aur de la Pompeii. Un dar al lui Nero către Venus Pompeiana*), din *I culti della Campania antica: Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele* (*Cultele din Campania antică. Lucrările Congresului*

internațional de studii în memoria lui Nazarena Valenza Mele — Roma, 1998, pp. 239-244), identifică precis lampa dăruită de „Nero" Venerei. Acel *graffito* satiric despre „contabilul" lui Nero poate fi găsit în *CIL*, IV, 8075, și referința la cariera timpurie infamantă a lui Suedius Clemens, la Tacit, în *Istorii*, II, 12. Răspândirea și replicarea imagisticii augustane (precum ale imaginilor descoperite la Pompeii) reprezintă două teme majore ale cărții lui P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus* (*Puterea imaginilor în epoca lui Augustus* — Ann Arbor, 1989).

Capitolul II

Un studiu clasic (deși oarecum bolnăvicios) despre mizeria romană este A. Scobie, *Slums, Sanitation, and Mortality in the Roman World* (*Mahalale, igienă și mortalitate în lumea romană*), în *Klio*, 68 (1986), pp. 399-433. Același subiect a fost tratat mai recent de X.D. Raventos și V.J.A. Remola, în *Sordes urbis: La eliminación de residuos en la ciudad romana* (*Sordes urbis* [*Orașul mizer*]. *Eliminarea reziduurilor în orașul roman* — Roma, 2000), cu o aplicație pe Antiochia, de W. Liebeschuetz (pp. 51-61); volumul este pe deplin recenzat de A. Wilson, sub titlul *Detritus, Disease, and Death in the City* (*Resturi, boală și moarte în cetate*), în *JRA*, 15 (2002), pp. 478-484. Ieșirea patetică a lui Iuvenal se găsește în *Satire*, III, vv. 268-277; anecdotele lui Suetoniu sunt din biografia sa, *Viața lui Vespasian*, 5; îndemnul adresat „căcăciosului" se regăsește în *CIL*, IV, 6641. Vizita papei la Pompeii, din 1849, a făcut obiectul unei expoziții, al cărei catalog s-a intitulat: *Pio IX a Pompei: Memorie e testimonianze di un viaggio* (*Pius IX la Pompeii. Amintirile și mărturiile unei călătorii* — Napoli, 1987).

Despre indicatoarele stradale și găsirea drumului tratează R. Ling, în studiul *A Stranger in Town: Finding the Way in an Ancient City* (*Un străin în oraș. Orientarea într-un oraș antic*), din *Greece and Rome*, 37 (1990), pp. 204-214. Despre aglomerările de localuri și „industria ospitalității" este vorba în S.J.R. Ellis, *The Distribution of Bars at Pompeii: Archaeological, Spatial, and Viewshed Analyses* (*Distribuția localurilor la Pompeii. Analize arheologice, spațiale și de vizibilitate*), în *JRA*, 17 (2004), pp. 371-384. Despre zonare (sau absența ei) și comportamentul deviant, vezi: R. Laurence, *Roman Pompeii: Space and Society* (*Orașul roman Pompeii. Spațiu și societate*, ed. II, Londra și New York, 2007, mai ales

pp. 82-101); A. Wallace-Hadrill, *Public Honour and Private Shame: The Urban Texture of Pompeii* (*Onoare publică și rușine publică. Structura urbană de la Pompeii*), în T.J. Cornell și K. Lomas (editori), *Urban Society in Roman Italy* (*Societatea urbană în Italia romană* — Londra, 1995, pp. 39-62). Vorba de duh a lui Augustus în privința mersului acasă pentru masa de prânz este citată de Quintilian, în *Educația oratorului*, VI, 3, 63. Strada „privatizată" se întinde între cvartalele I.6 și I.7.

Tot ce ține de aprovizionarea cu apă se discută în N. de Haan și G. Jansen (editori), *Cura aquarum in Campania. Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers in Classical Archaeology* (*Aprovizionarea cu apă în Campania. Buletinul civilizației antice. Lucrări anuale de arheologie clasică* — Leiden, 1996). Recentele revizuiri detaliate ale cronologiei aprovizionării cu apă și construirii apeductului sunt analizate de C.P.J. Ohlig, în *De Aquis Pompeiorum. Das Castellum Aquae in Pompeji: Herkunft, Zuleitung und Verteilung des Wasser* (*Despre apa pompeienilor. Castelul de apă de la Pompeii. Proveniență, aducție și distribuție ale apei* — Nijmegen, 2001), volum rezumat și recenzat de A. Wilson, în articolul *Water for the Pompeians* (*Apă pentru pompeieni*), în *JRA*, 19 (2006), pp. 501-508. Textul lui R. Ling, *Street Fountains and House Fronts at Pompeii* (*Fântânile stradale și fațadele caselor de la Pompeii*), din Mols și Moormann, *Omni pede stare: Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele* (*v.* mai sus), pp. 271-276, discută despre cum un proprietar de casă profita de repoziționarea unei fântâni. Întreruperea aprovizionării cu apă în ajunul erupției este documentată de S.C. Nappo, în articolul *L'impianto idrico a Pompei nel 79 d.C.* (*Aprovizionarea cu apă la Pompeii în anul 79 e.n.*), din Haan și Jansen (editori), *Cura aquarum in Campania* (*v.* mai sus), pp. 37-45.

Un studiu deschizător de drumuri despre urmele lăsate de care și căruțe îi aparține lui S. Tsujimura: *Ruts in Pompeii: The Traffic System in the Roman City* (*Urmele carelor de la Pompeii. Sistemul de circulație în orașul roman*), în *Opuscula Pompeiana*, 1 (1991), pp. 58-86. Sugestii complexe despre sistemul sensurilor unice se găsesc la E.E. Poehler, în studiul *The Circulation of Traffic in Pompeii's Regio VI* (*Sensurile de circulație în Regiunea VI de la Pompeii*), din *JRA*, 19 (2006), pp. 53-74. Despre trotuare, discută C. Saliou, în studiul *Les trottoirs de Pompéi : Une première approche* (*Trotuarele de la Pompeii. O primă abordare*), din *Bulletin Antieke Beschaving*, 74 (1999), pp. 161-218. S.C. Nappo publică în întregime scenele din For, în *Fregio dipinto dal „praedium" di Giulia Felice*

con rappresentazione del foro di Pompei (*Friza pictată de pe „Domeniul" Iuliei Felix, cu reprezentarea Forului de la Pompeii*), din *RStP*, 3 (1989), pp. 79-96. Legea romană care prevede întreţinerea drumurilor este inscripţionată pe Tăbliţele de la Heraclea, traduse în M.H. Crawford *et al.* (editori), *Roman Statutes* (*Reglementările romane* — Londra, 1996, vol. I, pp. 355-391). Herodas, în *Mime*, III, descrie bătaia aplicată „peste umăr" (metodă la care şi Cicero face aluzie, în *Scrisori către prieteni*, VII, 25, 1). O relatare despre cum a rezolvat Augustus cazul de la Cnidos figurează în M.G.L. Cooley (editor.), *The Age of Augustus* (*Epoca lui Augustus* — Seria LACTOR 17, Londra, 2003, pp. 197-198).

Capitolul III

Aproape toate studiile recente în materie de arhitectură domestică pompeiană fac referire la cartea clasică a lui A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (*Case şi societate la Pompeii şi Herculaneum* — Princeton [New Jersey], 1994). Tot fundamentale sunt şi scrierile lui P.M. Allison despre utilizarea camerelor în interiorul caselor. Studiul ei major este *Pompeian Households: An Analysis of the Material Culture* (*Gospodăriile pompeiene. O analiză a culturii materiale* — Los Angeles, 2004), suplimentat de un excelent „ghid *online*", la adresa: www.stoa.org/projects/ph/home. O importantă culegere de studii este Laurence şi Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond* (*v.* mai sus).

Casa Poetului Tragic (VI.8.5) este minunat reconstituită de N. Wood, în *The House of the Tragic Poet* (Londra, 1996). Interesul din secolul XIX faţă de această casă este analizat de S. Hales, în studiul *Re-casting Antiquity: Pompeii and the Crystal Palace* (*Reconstruirea Antichităţii. Pompeii şi Palatul de Cristal*), din *Arion*, 14 (2006), pp. 99-133. Grădina casei lui Iulius Polybius (IX.13.1-3) este descrisă de W.F. Jashemski, în *The Gardens of Pompeii, Herculaneum, and the villas destroyed by Vesuvius* (*Grădinile de la Pompeii, Herculaneum şi din casele distruse de Vezuviu*, vol. II, New York, 1993, pp. 240-252); grădina situată la câteva uşi distanţă (în ceea ce se numeşte acum, în mod curent, Casa Zugravilor la Lucru, IX.12) este analizată de A.M. Ciarallo, în *The Garden of the 'Casa dei Casti Amanti' — Pompeii, Italy* (*Grădina Casei Îndrăgostiţilor Caşti — Pompeii, Italia*), din *Garden History*, 21

(1993), pp. 110-116. Petroniu descrie intrarea în casa lui Trimalchio în *Satyricon*, 28-29.

Toate aspectele privitoare la Casa lui Menandru (I.10.4) și la casele învecinate din acel cvartal au fost studiate și publicate exhaustiv de R. Ling și alți autori, în mai multe volume, dintre care deosebit de relevante sunt: R. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii*, vol. I, *The Structures* (Insula *lui Menandru de la Pompeii*, I, *Structurile*, Oxford, 1997) și P.M. Allison, vol. III, *The Finds: A Contextual Study* (*Descoperirile. Un studiu contextual* — Oxford, 2006). G. Stefani (editor), *Menander: La Casa del Menandro di Pompei* (*Menandru. Casa lui Menandru de la Pompeii* — Milano, 2003), este un catalog de expoziție bine ilustrat, care prezintă descoperirile din interior. Casa lui Iulius Polybius face obiectul volumului editat de Ciarallo și De Carolis, *La casa di Giulio Polibio: Studi interdisciplinari* (*v.* mai sus), care include și un articol despre iluminare. Această casă, Casa Venerei în Costum de Baie (I.11.6) și Casa Prințului de Neapole (VI.15.8) sunt incluse de Allison în *Pompeian Households: An Analysis of the Material Culture* (*v.* mai sus).

Despre mobilierul de lemn de la Herculaneum discută S.T.A.M. Mols, în *Wooden Furniture in Herculaneum: Form, Technique, and Function* (*Mobilierul de lemn de la Herculaneum. Formă, tehnică și funcționalitate* — Amsterdam, 1999). Specialist în toalete este G. Jansen, ale cărui lucrări sunt rezumate inspirat în G. Jansen, *Private Toilets at Pompei: Appearance and Operation* (*Toaletele private de la Pompeii. Cum arătau și cum funcționau*), din Bon și Jones (editori), *Sequence and Space in Pompeii* (*v.* mai sus), pp. 121-134. Anecdota lui Seneca despre bureți se găsește în *Scrisori*, LXX, 20. Resturile de la Herculaneum sunt analizate în cadrul Proiectului de Conservare a Orașului Herculaneum, al Școlii Britanice din Roma. Arhitectura pe care o presupunea o cină formală la Pompeii și în alte părți este discutată de K.M.D. Dunbabin, în *The Roman Banquet: Images of Conviviality* (*Banchetul roman. Imagini ale ospitalității* — Cambridge, 2003).

O bună introducere la scrierile recente despre familia romană (inclusiv referiri speciale la materialul pompeian) este B. Rawson și P. Weaver (editori), *The Roman Family in Italy: Status, Sentiment, Space* (*Familia romană în Italia. Statut, sentiment, spațiu* — Oxford, 1997). Termenul „adunătură" este avansat de A. Wallace-Hadrill. Instituțiile protectoratului sunt bine analizate în A. Wallace-Hadrill (editor), *Patronage in Ancient Society* (*Protectoratul în societatea antică* — Londra, 1989). Zonarea

temporală este sugerată de Laurence, în *Roman Pompeii: Space and Society* (*v.* mai sus), pp. 154-166. Cea mai relevantă secţiune de la Vitruviu este în *Despre arhitectură*, VI, 5; jeluirile lui Marţial sunt din *Epigrame*, X, 100.

Koloski Ostrow, în *The Sarno Bath Complex* (*v.* mai sus), discută despre cum era organizat stabilimentul respectiv. F. Pirson explorează condiţiile de închiriere oferite de *Insula* Arrianei Polliana (VI.6) şi de Domeniul Iuliei Felix (II.4.2), în Laurence şi Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond* (*v.* mai sus), pp. 165-181. L.H. Petersen oferă o prezentare consistentă a Casei lui Octavius Quartio, în *The Freedman in Roman Art and Art History* (*Libertul în arta şi istoria artei romane* — Cambridge, 2006, pp. 129-136), spre deosebire de abordarea mai pretenţioasă a lui Zanker, din *Pompeii: Public and Private Life* (*v.* mai sus), pp. 145-156, care se foloseşte de numele Loreius Tiburtinus pentru a denumi casa. Cel mai cuprinzător material publicat despre Casa lui Fabius Rufus se regăseşte în M. Aoyagi şi U. Pappalardo (editori), *Pompei (Regiones VI-VII). Insula Occidentalis.* Vol. I: *Tokyo-Pompei* (Napoli, 2006). Comentariile lui Seneca despre terme sunt în *Scrisori*, LVI. La închirierea caselor de la începutul lunii iulie se referă Petroniu, în *Satyricon*, 38; insulta lui Trimalchio la adresa soţiei sale se găseşte în *Satyricon*, 74. Vederile lui Cicero în materie de organizare a grădinilor se găsesc în: *Despre legi*, II, 2; *Scrisori către fratele Quintus*, III, 7, 7; *Scrisori către Atticus*, I, 16, 18. Despre „Aş vrea să fiu inelul de pe degetul tău..." vezi E. Courtney, *Musa Lapidaria: A Selection of Latin Verse Inscriptions* (*Musa lapidaria* [*Muza inscripţiilor*]. *O selecţie de inscripţii latine în versuri* — Atlanta [Georgia], 1995, pp. 82-63).

Cea mai ambiţioasă tentativă de a face legătura între casele de la Pompeii şi diverse persoane îi aparţine lui M. della Corte, *Case ed abitanti di Pompei* (*Case şi locuitori de la* Pompeii, ed. III, Napoli, 1965), criticată de Mouritsen, în *Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy* (*v.* mai sus), pp. 9-27, şi de P.M. Allison, în studiul *Placing Individuals: Pompeian Epigraphy in Context* (*Situarea indivizilor. Epigrafia pompeiană în context*), din *Journal of Mediterranean Archaeology*, 14 (2001), pp. 53-74 (unde formulează dubii în privinţa proprietarului Casei Vettiilor). Starea Cârciumii lui Amarantus în anul 79 e.n. face obiectul studiului semnat de J. Berry, *The Conditions of Domestic Life in Pompeii in AD 79: A Case Study of Houses 11 and 12, Insula 9, Region I* (*Condiţiile de locuire casnică la Pompeii, în anul 79 e.n. Un studiu de caz al*

Caselor n-rele 11 și 12, Cvartalul 9, Regiunea I), în *Papers of the British School at Rome*, 52 (1997), pp. 103-125; inscripțiile de tip *graffiti* din interiorul reședințelor sunt discutate de A. Wallace-Hadrill, în *Scratching the Surface: A Case Study of Domestic Graffiti at Pompeii* (*Scrijelind suprafața. Un studiu de caz al inscripțiilor domestice de la Pompeii*), din M. Corbier și J.-P. Guilhembet (editori), *L'écriture dans la maison romaine* (*Scrisul în casa romană* — Paris, 2011). Atelierele casnice de prelucrare a țesăturilor sunt analizate de M. Flohr, în *The Domestic* Fullonicae *of Pompeii* (*Pivele domestice de la Pompeii*), din M. Cole, M. Flohr și E. Poehler (editori), *Pompeii: Cultural Standards, Practical Needs* (*Pompeii. Standarde culturale, necesități practice* — Oxford, 2009). Plăcuța de pe ușă a lui Lucius Satrius Rufus și contextul în care a fost amplasată sunt descrise în *Notizie degli scavi* (*Note despre excavații* — 1933, pp. 322-323); infracțiunile lui Ladicula și Atimetus figurează în *CIL*, IV, 4776, respectiv 10231.

Capitolul IV

Picturile de la Pompeii le-au atras atenția istoricilor încă din momentul redescoperirii orașului. În continuare utilă în privința tuturor aspectelor, de la tehnică până la imagistica mitologică, este cartea lui R. Ling *Roman Painting* (*Pictura romană* — Cambridge, 1991). Mai multe cărți ale lui J.R. Clarke au analizat o serie de teme de la Pompeii și din alte părți: *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 BC — AD 250* (*Privind făcutul de amor. Construcții ale sexualității în arta romană, 100 î.e.n. — 250 e.n.*, Berkeley, 1998); *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 BC — AD 315* (*Arta în viețile romanilor obișnuiți. Reprezentarea vizuală și privitorii nemembri ai elitelor în Italia, 100 î.e.n. — 315 e.n.*, Berkeley, 2003); *Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 BC — AD 250* (*Privind râsul. Umor, putere și exces în cultura vizuală romană, 100 î.e.n. — 250 e.n.*, Berkeley, 2008). O serie de picturi prezentate în acest capitol (inclusiv *Judecata lui Solomon* și diverse picturi din Casa Vettiilor și din sălile de baie ale Casei lui Menandru) sunt mai cuprinzător discutate de Clarke.

Picturile (și pictorii) din Casa Zugravilor la Lucru fac obiectele unei serii de articole semnate de cel care a excavat-o, A. Varone, inclusiv al unuia scurt în limba engleză, *New Findings in Pompeii. The Excavation of*

Two Buildings in Via dell'Abbondanza (*Noi descoperiri la Pompeii. Excavarea a două clădiri pe* Via dell'Abbondanza), în *Apollo*, Iulie 1993, pp. 8-12. Vezi și: *Scavo lungo* Via dell'Abbondanza (*Excavări de-a lungul* Viei dell'Abbondanza), în *RStP*, 3 (1989), pp. 231-238; *Attività dell'Ufficio Scavi 1990* (*Activitatea Oficiului de Excavații în 1990*), în *RStP*, 4 (1990), pp. 201-211; *L'organizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: Le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo* Via dell'Abbondanza (*Organizarea muncii într-un atelier de decoratori. Dovezile recentelor excavații pompeiene de-a lungul* Viei dell'Abbondanza), în E.M. Moormann (editor), *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano* (*Mâini de pictori și ateliere de pictură în lumea romană*), din *Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54 (1995), pp. 124-136. Despre „atelierul zugravilor", discută M. Tuffreau-Libre, în *Les pots à couleur de Pompéi : Premiers résultats* (*Borcanele de culori de la Pompeii. Primele rezultate*), în *RStP*, 10 (1999), pp. 63-70. Cea mai determinată (chiar dacă nu întotdeauna și cea mai convingătoare) tentativă de a identifica diferite „mâini" îi aparține lui L. Richardson, în *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae* (*Catalog de portretiști identificabili de la Pompeii, Herculaneum și Stabiae* — Baltimore, 2000). Identificarea cu totul neplauzibilă a unui pictor din sudul Italiei tocmai la Fishbourne este sugerată de B.W. Cunliffe, în *Fishbourne: A Roman Palace and Its Garden* (*Fishbourne. Un palat roman și grădina sa* — Londra, 1971, p. 117).

Modelul în dungi de zebră este documentat în amănunt de C.C. Goulet, în *The 'Zebra Stripe' Design: An Investigation of Roman Wall-painting in the Periphery* (*Decorațiunea „dungă-de-zebră". O cercetare a picturii murale romane de la periferie*), în *RStP*, 12-13 (2001-2002), pp. 53-94. Un compendiu exhaustiv al decorațiunilor din Casa lui Menandru furnizează R. Ling și L. Ling, în *The* Insula *of the Menander at Pompeii*, vol. II, *The Decorations* (Oxford, 2005). Conservarea frizei din *Villa* Misterelor și diversele ei interpretări moderne sunt tratate de B. Bergmann, în *Seeing Women in the Villa of the Mysteries: A Modern Excavation of the Dionysiac Murals* (*Imaginea femeilor din* Villa *Misterelor. O excavare a picturilor murale dionisiace*), din volumul editat de Coates și Seydl, *Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum* (*v.* mai sus), pp. 230-269.

Formularea clasică a evoluției celor Patru Stiluri o face A. Mau, în *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji* (*Istoria picturii murale decorative la Pompeii* — Berlin, 1882). Problemele aplicării ei rigide sunt

relevate de Ling, în *Roman Painting*, p. 71 (Stilul „eclectic" al Patrulea) și Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (*v.* mai sus), p. 30 (despre dificultatea deosebirii Stilului al Treilea de al Patrulea). Reacțiile lui Vitruviu provin din lucrarea sa *Despre arhitectură*, VII, 5, 4.

Influența funcționalității asupra *design*-ului constituie o temă importantă a cărții lui Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (*v.* mai sus), pentru remarcile sale asupra perspectivei (p. 28). Vederile lui Cicero despre statuile nepotrivite se găsesc în *Scrisori către prieteni*, VII, 23. Informațiile despre costurile relative ale pigmenților sunt oferit de Pliniu, în *Istoria naturală*, XXXIII, 118 și XXXV, 30. Scribul lui Vitruviu este menționat în *Despre arhitectură*, VII, 9, 2.

Semnificația unor mituri anume, ilustrate pe pereții de la Pompeii, face obiectul unei discuții utile inițiate de B. Bergmann, în studiile *The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii* (*Casa romană ca teatru al memoriei. Casa Poetului Tragic de la Pompeii*), din *Art Bulletin*, 76 (1994), pp. 225-256 și *The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior* (*Momentul sarcinii. Soțiile tragice în interioarele romane*), din N.B. Kampen (editor), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy* (*Sexualitatea în arta antică. Orientul Apropiat, Egiptul, Grecia și Italia* — New York și Cambridge, 1996, pp. 199-218); și de V. Platt, în *Viewing, Desiring, Believing: Confronting the Divine in a Pompeian House* (*Vedere, dorință, credință. Confruntarea cu divinul într-o casă pompeiană*), din *Art History*, 25 (2002), pp. 87-112 (despre Casa lui Octavius Quartio).

Studiul lui B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions* (*Capodoperele grecești și ficțiunile recreative romane*), din *Harvard Studies in Classical Philology*, 97 (1995), pp. 79-120, este o bună abordare a relației dintre „originalele" grecești și distracțiile romane. Inscripția de pe fațada Casei lui Marcus Lucretius Fronto (V.4.a) se găsește în *CIL*, IV, 6626. „Uimirea" față de pictura cu bătrânul alăptat de fiica lui este remarcată de Valerius Maximus, în *Fapte și ziceri memorabile*, V, 4, ext. 1. Despre Iphigenia lui Timanthes, vorbesc Pliniu, în *Istoria naturală*, XXXV, 74, și Cicero, în *Oratorul*, 74; despre Ahile pe insula Skiros, vorbește Pliniu, în *Istoria naturală*, XXXV, 134. Povestea reacției unei matroane romane la vederea picturii cu Hector este spusă de Plutarh, în *Viața lui Brutus*, 23. Acel *graffito* referitor la pictura care o înfățișa pe regina Dirce este redat de E.W. Leach, în *The Punishment of Dirce: A Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and Its Significance*

within the Visual Tradition (*Pedepsirea Dircei. O pictură nou-descoperită în Casa lui Iulius Polybius şi semnificaţia ei în interiorul tradiţiei vizuale*), din *Römische Mitteilungen*, 93 (1986), pp. 157-182. Despre ulciorul din secolul V î.e.n., discută F. Zevi şi M.L. Lazzarini, în studiul *Necrocorinthia a Pompei: Un'idria bronzea per le gare di Argo* (*Necro-corintiene la Pompeii. Un vas de bronz pentru jocurile din Argos*), din *Prospettiva*, 53-56 (1988-1989), pp. 33-49.

Capitolul V

Un punct de plecare modern pentru dezbaterile pe marginea economiei antice găsim la W. Scheidel, I. Morris şi R. Saller (editori), *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World* (*Istoria economică de la Cambridge a lumii greco-romane* — Cambridge, 2007), unde se discută dovezile obţinute din calota glaciară groenlandeză. Un model foarte „primitiv" al economiei pompeiene furnizează W. Jongman, în *The Economy and Society of Pompeii* (*Economia şi societatea pompeiene* — Amsterdam, 1988), împreună cu o critică fermă a lui N. Purcell, în *Classical Review*, 40 (1990), pp. 111-116.

Proprietatea de la ţară a clanului Lucretii Valentes face obiectul studiului lui M. de Spagnolis Conticello *Sul rinvenimento della villa e del monumento funerario dei Lucretii Valentes* (*Despre descoperirea* villei *şi a monumentului funerar ale clanului Lucretii Valentes*), din *RStP*, 6 (1993-1994), pp. 147-166. Despre *Villa* Coloanelor cu Mozaic discută V. Kockel şi B.F. Weber, în *Die Villa delle Colonne a Mosaico in Pompeji* (Villa *Coloanelor cu Mozaic de la Pompeii*), în *Römische Mitteilungen*, 90 (1983), pp. 51-89 (şi despre menţionarea, în *Notizie degli scavi*, 1923, p. 277, a cătuşelor de picioare pentru paisprezece inşi). S. de Caro, *La villa rustica in località Villa Regina a Boscoreale* (*Casa rustică din complexul* Villa *Regina de la Boscoreale* — Roma, 1994), este cel mai important text publicat despre mica proprietate de lângă Boscoreale, recenzat integral de R. Ling în articolul *Villae Rusticae at Boscoreale* (*Casele rustice de la Boscoreale*), din *JRA*, 9 (1996), pp. 344-350. Estimările surplusului de producţie de pe teritoriul extins al oraşului Pompeii (şi referirea la „vechea poveste") se găsesc la Purcell, în *Classical Review*, 1990. Despre comerţul cu vin de la Pompeii, discută A. Tchernia, în *Il vino: Produzione e commercio* (*Vinul. Producţie şi comerţ*), din F. Zevi (editor), *Pompei 79: Raccolta di studi per*

il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (*Pompeii, anul 79 e.n. Culegere de studii pentru al nouăsprezecelea centenar al erupţiei vezuviene* — Napoli, 1979, pp. 87-96), iar materialul relevant din Casa lui Menandru este ilustrat în Stefani (editor), *Menander: La Casa del Menandro di Pompei* (*v.* mai sus), pp. 210-223. Amforele din Casa lui Amarantus le documentează Berry, în *The Conditions of Domestic Life in Pompeii in AD 79...* (*v.* mai sus). Despre lada cu veselă de masă din ceramică discută D. Atkinson, în *A Hoard of Samian Ware from Pompeii* (*Un tezaur de vase de lut ars de la Pompeii*), în *Journal of Roman Studies*, 4 (1914), pp. 27-64. Via de lângă Amfiteatru este documentată de Jashemski, în *The Gardens of Pompeii, Herculaneum, and the villas destroyed by Vesuvius* (*v.* mai sus), vol. II, pp. 89-90; cultivarea în scopuri de comercializare mai generale în incinta oraşului este discutată în volumul I din aceeaşi lucrare (New York, 1979, mai ales pp. 201-288). Cultivarea de flori pentru comercializare este documentată de M. Robinson, în *Evidence for Garden Cultivation and the Use of Bedding-out Plants in the Peristyle Garden of the House of the Greek Epigrams (V.I.181) at Pompeii* (*Dovezi de cultivare horticolă şi de utilizare a răsadurilor de plante în grădina cu peristil a Casei Epigramelor Greceşti* [*V.I.181*] *de la Pompeii*), din *Opuscula Romana*, 31-32 (2006-2007), pp. 155-159. Pliniu menţionează verzele şi cepele pompeiene în *Istoria naturală*, XIX, 139-141, iar Columella, în *Agricultura*, X, 135 şi XII, 10, 1. Problema prelucrării metalelor este analizată pe scurt de W.V. Harris, în Scheidel, Morris şi Saller (editori), *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World* (*v.* mai sus), p. 532, şi mai detaliat şi optimist de B. Gralfs, în *Metalverarbeitende Produktionsstätten in Pompeji* (*Ateliere productive de prelucrare a metalelor la Pompeii* — Oxford, 1988).

Excavaţiile de la brutăria din Casa Îndrăgostiţilor Caşti sunt descrise de A. Varone, în *New Findings in Pompeii* şi *Scavo lungo* Via dell'Abbondanza (*v.* mai sus). Inscripţiile de pe acea proprietate sunt publicate tot de Varone, în *Iscrizioni parietarie inedite da Pompei* (*Inscripţii parietale inedite de la Pompeii*), din G. Paci (editor), *EPIGRAPHAI: Miscellanea epigraphica in onore di Lidio Gasperini* (*EPIGRAPHAI: Miscelaneu epigrafic în onoarea lui Lidio Gasperini* — Tivoli, 2000, vol. II, pp. 1071-1093). Scheletele de animale şi locurile unde erau găzduite sunt analizate de A. Genovese şi T. Cocca, în *Internal Organization of an Equine Stable at Pompeii* (*Organizarea internă a unui grajd pentru cabaline la Pompeii*), în *Anthropozoologica*, 31 (2000), pp. 119-123; şi, prin intermediul ADN-ului mitocondrial, de M. Sica *et al.*, în *Analysis of Five Ancient*

Equine Skeletons by Mitochondrial DNA Sequencing (*Analiza a cinci schelete antice de cabaline prin secvențializarea ADN-ului mitocondrial*), în *Ancient Biomolecules*, 4 (2002), pp. 179-184. Un studiu asupra brutăriilor pompeiene furnizează B.J. Mayeske, în *Bakers, Bakeshops, and Bread: A Social and Economic Study* (*Brutari, brutării și pâine. Studiu social și economic*), din *Pompeii and the Vesuvian Landscape* (*Pompeii și peisajul vezuvian* — Institutul Smithsonian, Washington, D.C, 1979, pp. 39-58).

J. Andreau, *Les affaires de Monsieur Jucundus* (*Afacerile domnului Iucundus* — Roma, 1974) este cel mai important studiu asupra tăbliţelor lui Iucundus. Ierarhizările din listele de martori constituie o temă importantă a lui Jongman, în *The Economy and Society of Pompeii* (*v.* mai sus). O estimare pesimistă a nivelurilor de alfabetizare face W.V. Harris, în *Ancient Literacy* (*Știința de carte în Antichitate* — Cambridge [Massachusetts], 1989). În comparaţie cu aceasta, Wallace-Hadrill, în *Scratching the Surface: A Case Study of Domestic Graffiti at Pompeii* (*v.* mai sus), subliniază importanţa cotidiană a cititului și scrisului în activităţile comerciale și meșteșugărești.

Despre *garum* aproape că a stabilit un monopol al istoriografiei moderne R.I. Curtis, care discută despre mozaicurile lui Umbricius Scaurus în studiile: *A Personalised Floor Mosaic from Pompeii* (*Un mozaic de podea personalizat de la Pompeii*), din *American Journal of Archaeology*, 88 (1984), pp. 557-566; despre comerţul acestuia, în *The* Garum *Shop of Pompeii* (*Prăvălia de* garum *de la Pompeii*), în *Cronache Pompeiane*, 5 (1979), pp. 5-23; și despre comerţul cu *garum*, în termeni mai generali, în *In Defense of* Garum (*Pledoarie pentru* garum), din *Classical Journal*, 78 (1983), pp. 232-240.

Capitolul VI

Viaţa politică de la Pompeii (și caracterul anunţurilor electorale) formează tema lui Mouritsen în *Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy* (*v.* mai sus). O listă cuprinzătoare a familiilor pompeiene cunoscute, a membrilor acestora și a funcţiilor politice pe care le deţineau oferă P. Castrén, în *Ordo Populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii* (*Ordo Populusque Pompeianus* [*Consiliul și poporul pompeian*]. *Politică și societate în orașul roman Pompeii* — Roma, 1975), studiu valabil și acum pentru informaţiile sale, în ciuda unora

dintre teoriile dubioase pe care le avansează despre o „criză" la Pompeii sub domnia împăratului Claudiu. J.L. Franklin, în *Pompeii. The Electoral Programmata, Campaigns, and Politics, AD 71-79* (*Pompeii. Programele, campaniile și politica electorale în anii 71-79 e.n.* — Roma, 1980), încearcă să reconstituie campaniile electorale din ultimii ani de existență ai orașului. Cartea sa probabil că a supralicitat lipsa de concurență din alegerile locale, contribuind astfel la viziunea lui Jongman, din *The Economy and Society of Pompeii* (*v.* mai sus), că alegerile erau, practic vorbind, controlate de *ordo*. Această opinie este contrazisă de H. Mouritsen în studiul *A Note on Pompeian Epigraphy and Social Structure* (*Notă asupra epigrafiei și structurii sociale pompeiene*), în *Classica et Mediaevalia*, 41 (1990), pp. 131-149 — care pune sub semnul întrebării și viziunea despre o anumită „dezordine" instalată în politica orașului după cutremur, în studiul *Order and Disorder in Later Pompeian Politics* (*Ordine și dezordine în politica pompeiană mai târzie*), din *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron* (*v.* mai sus), pp. 139-144. Sistemul de votare și districtele de votanți de la Pompeii, ca și organizarea Forului, sunt discutate de Coarelli, în *Pompei: Il foro, le elezioni, e le circoscrizioni elettorali* (*v.* mai sus). Vezi și recomandarea pentru Bruttius Balbus, în *CIL*, IV, 3702, și chemarea la deșteptare adresată lui Trebius și Soterichus, în *CIL*, IV, 7632.

Despre rolul femeilor în campaniile electorale discută F.S. Bernstein, în studiul *Pompeian Women and the* Programmata (*Femeile pompeiene și* programmata), din R.I. Curtis (editor), *Studia Pompeiana et classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski* (*Studii pompeiene și clasice în onoarea Wilhelminei F. Jashemski* — New Rochelle [New York], 1988, vol. I, pp. 1-18), și L. Savunen, în textul *Women and Elections in Pompeii* (*Femeile și alegerile de la Pompeii*), din volumul R. Hawley și B. Levick, *Women in Antiquity: New Assessments* (*Femeile în Antichitate. Noi aprecieri* — Londra, 1995, pp. 194-203). Afișul cu Taedia Secunda se găsește în *CIL*, IV, 7469; recomandările „fetelor de la cârciumă" sunt în *CIL*, IV, 7862, 7863, 7864, 7866, 7873.

Studiul fundamental în privința culturii binefacerii în lumea clasică este cel semnat de P. Veyne, *Bread and Circuses: Historical Sociology and Political Pluralism* (*Pâine și circ. Sociologie istorică și pluralism politic* — Londra, 1990). R.P. Duncan-Jones, în *Who Paid for Public Buildings in Roman Cities* (*Cine plătea pentru clădirile publice în orașele romane*), din volumul său *Structure and Scale in the Roman Economy* (*Structură și scară*

de valori în economia romană — Cambridge, 1990, pp. 174-184) conţine şi un material relevant despre Pompeii, chiar dacă nu se referă strict la acest oraş (inclusiv rolul contribuţiilor financiare pe care le făceau oficialităţile locale când îşi luau în primire funcţiile). Rutinele cotidiene sunt discutate în Laurence, *Roman Pompeii: Space and Society* (*v.* mai sus), pp. 154-166. Constituţia spaniolă se găseşte în Crawford *et al.* (editori), *Roman Statutes* (*v.* mai sus), vol. 1, pp. 393-454). Acel *graffito* despre *accensus* este reprodus în *CIL*, IV, 1882.

Despre cariera lui Marcus Holconius Rufus discută J.H. D'Arms, în studiul *Pompeii and Rome in the Augustan Age and Beyond: The Eminence of the Gens Holconia* (*Pompeii şi Roma în epoca lui Augustus şi după aceea. Preeminenţa gintei Holconiilor*), din Curtis (editor), *Studia Pompeiana et classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski* (*v.* mai sus), vol. 1, pp. 51-73. Statuia care-l reprezenta face obiectul discuţiei lui P. Zanker, *Das Bildnis des M. Holconius Rufus* (*Statuia lui M. Holconius Rufus*), din *Archäologischer Anzeiger*, 1989, pp. 349-361, iar proiectele sale de construcţii (inclusiv caracterul lor augustan specific) sunt prezentate amănunţit în volumul aceluiaşi Zanker, *Pompeii: Public and Private Life* (*v.* mai sus). Funcţia de „tribun militar la cererea poporului" este menţionată de Suetoniu, în *Viaţa lui Augustus*, 46.

Despre organizaţiile locale de la Pompeii discută W. van Andringa, în *Autels de carrefour, organisation vicinale et rapports de voisinage à Pompéi* (*Altarele de la răspântii, organizarea de cartier şi raporturile de vecinătate la Pompeii*), în *RStP*, 11 (2000), pp. 47-86. Rolul organizaţiilor de *Augustales* în contextul imperial mai larg face obiectul analizei lui S.E. Ostrow, din studiul *The Augustales in the Augustan Scheme* (*Augustalii în schema augustană*), publicat în volumul K.A. Raaflaub şi M. Toher, *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate* (*De la republică la imperiu. Interpretări ale lui Augustus şi ale principatului său* — Berkeley etc., 1990, pp. 364-379), care discută, de asemenea, despre istoria lor în Golful Neapole, în *Augustales along the Bay of Naples: A Case for Their Early Growth* (*Augustalii de jur-împrejurul Golfului Neapole. O pledoarie pentru evoluţia lor timpurie*), din *Historia*, 34 (1985), pp. 64-101. Dovezile incerte ale existenţei lor la Pompeii sunt introduse de Petersen, în *The Freedman in Roman Art and Art History* (*v.* mai sus), pp. 57-83 (cu o discuţie despre reconstruirea templului zeiţei Isis de către Numerius Popidius Celsinus — pp. 52-53). Ideea că aşa-numita Clădire a Eumachiei ar fi fost o sală de reunire a prelucrătorilor de ţesături a fost

susţinută cu tărie de W.O. Moeller, în *The Wool Trade of Ancient Pompeii* (*Comerţul cu lână din oraşul antic Pompeii* — Leiden, 1976); posibilitatea ca ea să fi fost utilizată ca piaţă de sclavi este exploatată de E. Fentress, în *On the Block:* Catastae, Chalcidica, *and* Cryptae *in Early Imperial Italy* (*O clădire cât un cvartal. Podiumuri, porticuri şi cripte în Italia imperială timpurie*), din *JRA*, 18 (2005), pp. 220-234.

Capitolul VII

Cinele romanilor în general au făcut obiectul multor studii recente. În plus faţă de Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality* (*v.* mai sus), o bună culegere de studii care cercetează diversele aspecte ale cinatului este cea a lui W.J. Slater, *Dining in a Classical Context* (*Cinatul într-un context clasic* — Ann Arbor, 1991). Imaginile pompeiene cu oameni care beau şi mănâncă, din Casa Îndrăgostiţilor Caşti (IX.12.6) şi din alte părţi, sunt discutate de Clarke, în *Art in the Lives of Ordinary Romans* (*v.* mai sus), pp. 228-233 (concentrându-se pe cât de mult reprezentau picturile respective convenţiile greceşti tipice în privinţa mâncării şi a băuturii), şi de M.B. Roller, în *Dining Posture in Ancient Rome: Bodies, Values, and Status* (*Poziţiile de la cină în Roma antică. Trupuri, valori şi statut* — Princeton [New Jersey], 2006, pp. 45-84 şi 139-153). Tezaurul din Casa lui Menandru este catalogat de K.S. Painter, în *The* Insula *of the Menander at Pompeii*, vol. IV, *The Silver Treasure* (Insula *lui Menandru de la Pompeii*, vol. IV, *Tezaurul de argint* — Oxford, 2001). Conexiunile dintre moarte şi cină sunt explorate în K. Dunbabin, *Sic Erimus Cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art* (*Sic erimus cuncti... [Aşa vom fi cu toţii...] Scheletul în arta greco-romană*), din *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 101 (1986), pp. 185-255, şi prezentate rezumativ în *The Roman Banquet: Images of Conviviality* (*v.* mai sus), de acelaşi autor. Pictura înfăţişând argintărie (ilustrată amplu) provine de pe mormântul a lui Vestorius Primus. Statuia de bronz din Casa lui Iulius Polybius este ilustrat în D'Ambrosio, Guzzo şi Mastroberto, *Storie da un'eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (*v.* mai sus), p. 424, şi în Boriello *et al.*, *Pompei: Abitare sotto il Vesuvio* (*v.* mai sus), p. 231. Felul în care se hrăneau săracii este abordat pe larg de P. Garnsey, în *Food and Society in Classical Antiquity* (*Hrană şi societate în Antichitatea clasică* — Cambridge, 1999). Pentru oasele de animale din Casa Vestalelor, vezi www.

archaeology.org/interactive/pompeii/field/5.html. Urciorul pentru îngrăşat alunari e descris de Varro, în *Agricultura*, III, 15. O reţetă cu alunari oferă Apicius, în *Arta culinară*, VII, 9; „crăticioara cu anşoa fără anşoa" este descrisă în IV, 2, 12. Banchetul lui Trimalchio figurează în *Satyriconul* lui Petroniu, 26-78, iar cinele extravagante ale lui Elagabal, în *Scriptores Historiae Augustae* (*Autorii istoriei imperiale*), *Viaţa lui Elagabal*, 19, 25. *Discuţiile la masă* ale lui Plutarh se constituie într-o mină de informaţii curioase despre obiceiurile de masă ale grecilor şi romanilor. Pliniu îşi detaliază aranjamentele în materie de cină în *Scrisori*, V, 6.

Localurile pompeiene şi meniurile lor sunt trecute în revistă de S.J.R. Ellis, în *The Pompeian Bar: Archaeology and the Role of Food and Drink Outlets in an Ancient Community* (*Localul pompeian. Arheologia şi rolul debuşeurilor de mâncare şi băutură într-o comunitate antică*), din *Food and History*, 2 (2004), pp. 41-58, şi de J. Packer, în *Inns at Pompeii: A Short Survey* (*Hanurile de la Pompeii. O scurtă trecere în revistă*), din *Cronache Pompeiane*, 4 (1978), pp. 5-53. O expoziţie din 2005 a strâns laolaltă cele mai multe descoperiri dintr-un local de pe *Via dell'Abbondanza*, publicate sub titlul *Cibi e sapori a Pompei e dintorni* (*Alimente şi gusturi la Pompeii şi în împrejurimi* — Napoli, 2005, pp. 115-128, însoţite de o excelentă discuţie). Picturile din Hanul lui Salvius şi din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* sunt prezentate în Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans* (*v.* mai sus), pp. 160-170, 134-136, şi în *Looking at Laughter* (*v.* mai sus), pp. 205-209. Remarcile lui Horaţiu provin din *Epistole*, I, 14, 21-22, ale lui Iuvenal — din *Satire*, VIII, 171-176. Legile lui Nero şi Vespasian sunt menţionate în Dio Cassius, *Istorii*, LXII, 14, 2, şi LXV, 10, 3. Opiniile lui Pliniu despre vinul falern apar în *Istoria naturală*, XIV, 62.

Diferitele aspecte ale sexualităţii romane sunt explorate în: C. Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome* (*Politica imoralităţii în Roma antică* — Cambridge, 1993); M.B. Skinner, *Sexuality in Greek şi Roman Culture* (*Sexualitatea în cultura greacă şi cea romană* — Oxford, 2005); C. Williams, *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity* (*Homosexualitatea la romani. Ideologii ale masculinităţii în Antichitatea clasică* — Oxford, 1999). Diferitele abordări ale „problemei bordelului" sunt adunate de T. McGinn, în *Pompeian Brothels and Social History* (*Bordelurile pompeiene şi istoria socială*), din *Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, & the Herculaneum 'Basilica'* (*Bordelurile pompeiene, istoria străveche a oraşului Pompeii, oglinzi şi mistere, artă şi natură la Oplontis*

& „Bazilica" din Herculaneum — supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology* [*JRA*], Portsmouth [Rhode Island], 2002, pp. 7-46), și, cu mai multă precauție, de Wallace-Hadrill, în *Public Honour and Private Shame: The Urban Texture of Pompeii* (*v.* mai sus). Aspectele mai ample ale prostituției romane sunt discutate de T. McGinn, în *The Economy of Prostitution in the Roman World: A Study of Social History and the Brothel* (*Economia prostituției în lumea romană. Studiu de istorie socială și despre bordel* — Ann Arbor, 2004). Printre studiile amănunțite despre bordelul „gândit ca atare" și ce *graffiti* conținea el se numără: A. Varone, *Organizzazione e sfruttamento della prostituzione servile: L'esempio del lupanare di Pompei* (*Organizarea și exploatarea prostituției în rândurile sclavilor. Exemplul lupanarului de la Pompeii*), în A. Buonopane și T. Cenerini (editori), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica* (*Femeia și munca în documentația epigrafică* — Faenza, 2003, pp. 193-215) și un întreprinzător *website* de la Universitatea Stanford, intitulat: traumwerk. stanford.edu:3455/SeeingThePast/345. Piatra de mormânt romană dedicată soției respectuoase este inclusă de M.R. Lefkowitz și M.B. Fant în *Women's Life in Greece and Rome* (*Viața femeilor în Grecia și Roma antice* — Londra, 1982), la nr. 134. Brățara oferită de stăpân sclavei sale este ilustrată și discutată în d'Ambrosio, Guzzo și Mastroberto (editori), *Storie da un'eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (*v.* mai sus), pp. 470, 473-478. Lipsa de afecțiune a Praestinei față de Marcellus figurează în *CIL*, IV, 7679.

O bună introducere la cercetările moderne despre istoria, arheologia și cultura băii la romani este *Roman Baths and Bathing: Proceedings of the First International Conference on Roman Baths* (*Băile și îmbăiatul la romani. Lucrările primei conferințe internaționale asupra termelor romane* — supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology* [*JRA*], Portsmouth [Rhode Island], 1999). G.G. Fagan, *Bathing in Public in the Roman World* (*Îmbăiatul în public în lumea romană* — Ann Arbor, 1999) și J. Toner, *Leisure and Ancient Rome* (*Relaxarea și Roma antică* — Oxford, 1995, pp. 53-64) sunt excelente, ambele, sub diferite aspecte ale sociologiei antice a îmbăiatului (vorba de duh despre „gaura din stratul de ozon" îi aparține lui Toner). F. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity* (*Băile și îmbăiatul în Antichitatea clasică* — Cambridge [Massachusetts], 1992) analizează structura termelor romane, la nivelul întregului imperiu (inclusiv descrieri amănunțite ale rămășițelor de la Pompeii). Lucrarea fundamentală despre Termele Suburbane este a lui

L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei* (*Pictura erotică din Termele Suburbane de la Pompeii* — Roma, 1995), cu o discuţie utilă despre cartea lui Clarke, *Looking at Laughter...* (*v.* mai sus), pp. 194-204 şi 209-212.

Piatra de mormânt care exaltă „vinul, sexul şi băile" este citată în *CIL*, VI, 15258; textul din Turcia, inscripţionat pe o lingură, se află în *CIL*, III, 12274c. Povestea cu mama lui Augustus e spusă de Suetoniu, în *Viaţa lui Augustus*, 94; epigrama lui Martial despre hernie se află în Epigrame, XII, 83; povestea cu biciuitul *quaestor*-ului o spune Aulus Gellius, în *Nopţile atice*, X, 3; cea cu generozitatea bizară a împăratului Hadrian este subiectul unei anecdote din *Scriptores Historiae Augustae* (*Viaţa lui Hadrian*, 17). Pentru ceea ce priveşte lipsa igienei, vezi Martial, *Epigrame*, II, 42 şi Celsus, *Despre medicină*, V, 26, 28d (cu toate că, în general, Celsus este încrezător în legătură cu proprietăţile curative ale termelor). Rolul dublu al administratorului băilor este menţionat în *Faptele lui Iustinian*, III, 2, 4, 2.

Capitolul VIII

Despre jocurile de noroc discută N. Purcell, în *Literate Games: Roman Urban Society and the Game of Alea* (*Jocuri culte. Societatea urbană romană şi jocurile cu* alea), în *Past and Present*, 147 (1995), pp. 3-37, şi J. Toner, *Leisure and Ancient Rome* (*v.* mai sus), pp. 89-101. Horcăitul pe nas este menţionat de Ammianus Marcellinus, în *Istorii*, XIV, 6.

Chestiunea teatrului roman e discutată de R.C. Beacham, în *The Roman Theatre and Its Audience* (*Teatrul roman şi publicul său* — Londra, 1991). C. Edwards, în *The Politics of Immorality in Ancient Rome* (*v.* mai sus), pp. 98-136, explorează ambiguitatea morală a „culturii teatrale". Mima şi pantomima constituie temele lui E. Fantham, în *Mime: The Missing Link in Roman Literary History* (*Mima. Veriga-lipsă din istoria literară romană*), în *Classical World*, 82 (1989), pp. 153-163 (de acolo şi frumoasa remarcă despre „suedezele maseuze") şi ale lui E. Hall şi R. Wyles (editori), în *New Directions in Ancient Pantomime* (*Noi direcţii în pantomima din Antichitate* — Oxford, 2008). Despre cariera şi portretele lui Caius Norbanus Sorex discută M.G. Granino Cecere, în *Nemi: l'erma di C. Norbanus Sorex* (*Nemi: Chipul cioplit al lui C. Norbanus Sorex*), în *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana*

di Archeologia, 61 (1988-1989), pp. 131-151. J.L. Franklin, în *Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troup* (*Pantomimi de la Pompeii. Actius Anicetus și trupa lui*), din *American Journal of Philology*, 108 (1987), pp. 95-107, caută să pună laolaltă echipa unui pantomim și cercul său de admiratori.

Structura Amfiteatrului de la Pompeii este clar discutată de D.L. Bomgardner, în *The Story of the Roman Amphitheatre* (*Istoria amfiteatrului roman* — Londra și New York, 2000, pp. 39-54) și de K. Welch, în *The Roman Amphitheatre from Its Origins to the Colosseum* (*Amfiteatrul roman de la originile sale până la Colosseum* — Cambridge, 2007, pp. 192-198). Dovezile pompeiene pentru spectacolele cu gladiatori și organizarea lor sunt adunate și bogat ilustrate de L. Jacobelli, în *Gladiators at Pompeii* (*Gladiatorii la Pompeii* — Roma, 2003). K. Hopkins și M. Beard, în *The Colosseum* (Londra, 2005) aruncă o privire mai degrabă sceptică la frecvența și generozitatea spectacolelor obișnuite cu gladiatori, mai ales asupra celor din afara Romei propriu-zise — viziune reflectată și în cartea de față. B. Maiuri, în *Rilievo gladiatorio di Pompei* (*Relieful cu gladiatori de la Pompeii*), din *Rendiconti dell' Accademia Nazionale dei Lincei (Scienze morali etc.)*, seria VIII, vol. 2 (1947) pp. 491-510, disecă atent relieful care înfățișează procesiunea, luptele gladiatorilor și cele cu animale. Pasajul clasic în care Iuvenal vorbește despre o doamnă și un gladiator se află în *Satire*, VI, 82-113.

Capitolul IX

Titlul acestui capitol este împrumutat de la K. Hopkins, din *A World Full of Gods: Pagans, Jews, and Christians in the Roman Empire* (*O lume plină de zei. Păgâni, evrei și creștini în Imperiul Roman* — Londra, 1999), care include o tentativă a unei perechi de călători în timp moderni imaginari, după ce revin din lumea antică, de a-și explica deopotrivă cultura pompeiană și religia locală. Abordarea generală din acest capitol (inclusiv modelul sacrificial și al cultelor „străine") este inevitabil îndatorată masiv celei din M. Beard, J. North și S. Price, *Religions of Rome* (*Religiile Romei* — Cambridge, 1998), unde multe dintre temele religioase evocate aici pot fi studiate mai profund. Volumul al doilea, *A Sourcebook* (*Culegere de texte*), conține cele mai multe dintre textele literare antice din care am citat sau la care am făcut referire. Cartea lui J. Scheid, *Introduction to*

Roman Religion (*Introducere în religia romană* — Edinburgh, 2003), este și ea foarte utilă. Horațiu evocă sacrificiile în *Ode*, III, 13.

O excelentă trecere în revistă a dovezilor și bibliografiei pentru toate diversele culte, altare și temple de la Pompeii furnizează L. Barnabei, în *I culti di Pompei: Raccolta critica della documentazione* (*Cultele de la Pompeii. Culegere critică de documente*), din *Contributi di Archeologia Vesuviana*, III (Roma, 2007), pp. 11-88. Despre noua identificare a Templului lui Iupiter *Meilichios*, vezi F. Marcatelli, *Il tempio di Escalapio a Pompei* (*Templul lui Esculap de la Pompeii*), în *Contributi di Archeologia Vesuviana*, II (Roma, 2006), pp. 9-76. Scuptura din interiorul Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei este abordată, într-o discuție utilă, de H.G. Martin, *Römische Tempelkultbilder: Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik* (*Constructorii romani de temple de cult. O cercetare arheologică pentru republica târzie* — Roma, 1987, pp. 222-224). O viziune diferită asupra Venerei de la Pompeii oferă J.B. Rives, în *Venus Genetrix Outside Rome* (Venus Genitrix *în afara Romei*), din *Phoenix*, 48 (1994), pp. 294-296. Despre platforma portabilă cu tâmplari discută Clarke, în *Art in the Lives of Ordinary Romans* (*v.* mai sus), pp. 85-87.

Despre religia casnică și lari discută P. Foss, în *Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking și Eating* (*Larii vigilenți. Organizarea casnică romană și ritualurile gătitului și ale mâncatului*), în Laurence și Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World* (*v.* mai sus), pp. 196-218. *Lararia* (altarele cu lari) sunt catalogate de G.K. Boyce, în *Corpus of the Lararia of Pompeii* (*Corpusul altarelor cu lari de la Pompeii* — Roma, 1937), și, mai recent, picturile din acele altare sunt incluse în T. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen" pompejanischen Malerei* (*Altarele cu lari și picturile de fațadă în orașele distruse de Vezuviu. Cercetări în domeniul picturii populare pompeiene* — Mainz, 1991). Despre țigla cu *fulgur* discută A. Maiuri, în *„Fulgur conditum" o della scoperta di un bidental a Pompei* (Fulgur conditum [*Fulger îngropat*] *sau despre descoperirea unui bidental la Pompeii*), din *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 21 (1941), pp. 55-72. „Ofrandele" din Casa lui Amarantus sunt menționate de M. Fulford și A. Wallace-Hadrill, în *The House of Amarantus at Pompeii (I.9.11-12): An Interim Report on Survey and Excavations in 1995-6* (*Casa lui Amarantus de la Pompeii* [*I.9.11-12*]. *Raport provizoriu despre observațiile și excavațiile din 1995-1996*), din *RStP*, 7 (1995-1996), pp. 77-113. Practicile

străvechii religii casnice în general, inclusiv de la Roma, fac obiectul volumului J. Bodel și S. Olyan (editori), *Household and Family Religion in Antiquity* (*Căminul și religia familială în Antichitate* — Oxford, 2008).

Concentrarea prea puţin probabilă a clădirilor conectate la cultul imperial din multe reconstituiri moderne ale Forului este disecată de I. Gradel, în *Emperor Worship and Roman Religion* (*Adorarea împăratului și religia romană* — Oxford, 2002, pp. 103-108). Alte studii utile (chiar dacă uneori prea nerăbdătoare să vadă urme ale cultului imperial acolo unde există prea puţine sau deloc) sunt adunate de A. Small (editor), în *Subject and Ruler: The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity* (*Supus și domnitor. Cultul puterii domnitoare în Antichitatea clasică* — supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology* [*JRA*], Portsmouth [Rhode Island], 1996).

R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (*Isis în lumea greco-romană* — Londra, 1971), este și acum o introducere utilă în istoria zeiţei Isis în Imperiul Roman. Templul lui Isis a făcut obiectul unei expoziţii majore la începutul anilor 1990, pentru care a fost publicat volumul *Alla ricerca di Iside: Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli* (*În căutarea lui Isis. Analize, studii și reconstituiri ale Templului zeiţei Isis de la Pompeii la Muzeul din Napoli* — Napoli, 1992). Relevant este și volumul E.A. Arslan (editor), *Iside: Il mito, il mistero, la magia* (*Isis. Mitul, misterul, magia* — Milano, 1997).

Epilog

I. Morris, *Death-ritual and Social Structure in Classical Antiquity* (*Ritualul morţii și structura socială în Antichitatea clasică* — Cambridge, 1992) este o prezentare generală a practicilor de înmormântare din Grecia și Roma antice. *Pompei oltre la vita: Nuove testimonianze dalle necropoli* (*Pompeii de dincolo de viaţă. Noi mărturii din necropole* — Pompeii, 1998) este catalogul unei expoziţii de morminte pompeiene. Petersen, în *The Freedman in Roman Art and Art History* (*v.* mai sus), pp. 60-83, discută despre mormintele liberţilor. Despre morminte ca locuinţe (și cazul lui Phileros), vezi A. Wallace-Hadrill, *Housing the Dead: The Tomb as House in Roman Italy* (*Găzduirea morţilor. Mormântul ca locuinţă în Italia romană*), în L. Brink și D. Green (editori), *Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context* (*Comemorarea morţilor. Texte și artefacte în*

context — Berlin şi New York, 2008, pp. 39-77). Inscripţia din mormântul lui Phileros a fost reexaminată de E. Rodriguez-Almeida, în *Topografia e vita romana: Da Augusto a Costantino* (*Topografia şi viaţa romană. De la Augustus la Constantin* — Roma, 2001, pp. 91-103).

Mulțumiri

Pompeii este un loc minunat de vizitat și studiat. Munca mea de acolo a fost ajutată la fiecare pas de personalul Administrației Arheologice a Orașului Pompeii (*Soprintendenza Archeologica di Pompei* — sub conducerea lui Pietro Giovanni Guzzo), care se dă peste cap să ajute savanții aflați în vizită; în mod special, am aflat o mulțime de lucruri despre Pompeii — deopotrivă orașul antic și cel modern — de la Mattia Buondonno. Maria Pia Malvezzi și Andrew Wallace-Hadrill, de la Școala Britanică din Roma, au întreprins, de asemenea, o muncă enormă pentru a face posibilă cercetarea pe care se bazează cartea de față. Vizitele la Pompeii mi-au fost făcute mai ușor suportabile de Zoe și Raphael Cormack — și, bineînțeles, de Robin Cormack, ai cărui ochi de vultur și experiență pompeiană m-au ajutat să văd chiar mai multe la situl respectiv decât m-aș fi așteptat vreodată. Unele dintre observațiile cele mai pertinente din carte lui i le datorez.

Mulți prieteni de acasă și din străinătate mi-au sprijinit munca în moduri dintre cele mai diverse. Recunoștința mea se îndreaptă, în mod special, către Rebecca Benefiel, John Clarke, Louise Guron, Edith Hall, Henry Hurst (și studenților săi din grupa pompeiană din 2008), Bradley Letwin, Michael Larvey, Roger Ling, Martin Millett, Clare Pettitt, Mark Robinson și Nicholas Wood (pentru splendida sa reconstituire a Casei Poetului Tragic). Discuțiile cu Andrew Wallace-Hadrill mi-au furnizat unele dintre momentele cele mai memorabile, mai amuzante și mai instructive din procesul de cunoaștere a orașului Pompeii.

O parte din această carte a fost scrisă în timp ce funcționam ca Savant Vizitator la Villa Getty din Los Angeles, unde am avut ocazia să

împărtășesc din experiența lui Ken Lapatin și Claire Lyons și să beneficiez de asistența expertă a Kristinei Meinking. Ca întotdeauna, personalul și colegii Catedrei de Clasice și ai Bibliotecii Catedrei de Clasice (conduși de Lyn Bailey) m-au ajutat în atâtea moduri, câte nici nu știu ei; la fel, echipa de la Profile Books — Claire Beaumont, Peter Carson, Penny Daniel, Andrew Franklin, Kate Griffin, Ruth Killick.

Capitolul IX ar fi avut mult mai puține de spus, dacă n-ar fi existat conversațiile pe marginea religiei romane (și a multor altor teme), pe care le-am purtat cu Simon Price pe parcursul acestor ultimi treizeci de ani, de când ne-am cunoscut la Cambridge, în 1978. Cartea de față, i-o dedic lui Simon.

Listele ilustrațiilor

Abrevieri:

MANN — Muzeul Arheologic Național din Napoli

SAP — *Soprintendenza Archeologica di Pompei* (Administrația Arheologică a Orașului Pompeii)

Lista planșelor color

1. Mozaic cu muzicanți, din *Villa* lui Cicero (MANN 9985 — imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
2. Orfeu, din Casa lui Orfeu (reproducere după V. Loria, în F. și F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*, Napoli, 1854-1896).
3. Portret pictat al lui Nero (?), înfățișat în ipostază de Apollo, de la Moregine (imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Foglia Fotografica).
4. Reconstituirea clădirilor de pe un front stradal, de pe *Via dell'Abbondanza* (reproducere după V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*, Roma, 1953, Planșa III).
5. Procesiunea tâmplarilor (MANN 8991 — fotografie de M. Larvey).
6. Scenă cu jocuri de noroc, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (fotografie de R. Cormack).
7. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (MANN 9068 — imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
8. Machetă a Casei Poetului Tragic (de N. Wood).
9. Detaliu din macheta Casei Poetului Tragic (de N. Wood).

10. Pictură de pe peretele de vest al sufrageriei (*triclinium*) din Brutăria Îndrăgostiților Casti (fotografie de M. Larvey).
11. Echilibrism pe frânghii, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Colonel Famin, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret*, Paris, 1957, Planșa XXXV).
12. Statuetă pentru servire la masă (MANN 143760 — imagine reprodusă prin amabilitatea fondului Superstock).
13. Picturi murale, din Hanul lui Salvius (MANN 111482 — fotografie de M. Larvey).
14. Detaliu al frizei din *Villa* Misterelor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
15. Detaliu al Mozaicului cu Alexandru (MANN 10020 — fotografie de R. Cormack).
16. Reconstituire a unei picturi din Termele Stabiane (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
17. Mozaic înfățișând niște actori pregătindu-se de ieșirea pe scenă, din Casa Poetului Tragic (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
18. Pictură înfățișând sosirea nimfei Io în Egipt, din Templul zeiței Isis (reproducere după D. Raoul-Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, Paris, 1848-1856, Planșa XVII).
19. Pictură înfățișând o scenă de vânătoare, din Casa Vânătorii Străvechi (reproducere după Raoul-Rochette, *Choix de peintures*, Planșa XVI).
20. Cupidoni în ipostaza de lucrători ai metalelor, din Casa Vettiilor (reproducere după V. Loria, în *Nuovi scavi di Pompei. Casa dei Vettii*, Napoli, 1887).
21. Cupidoni în care, din Casa Vettiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Lattanzi).
22. Pictură înfățișând o scenă de pe Nil cu pigmei, din Casa Doctorului (MANN, 113195).
23. Picturi din atriul Casei Poetului Tragic (reproducere după F. Morelli, SAP, ADS 263).

Lista figurilor

1. Planul orașului Pompeii.

2. Casa Faunului.
3. Dezvoltarea planului de ansamblu al oraşului.
4. Harta zonei din jurul oraşului Pompeii.
5. Sistemul de drumuri din partea de nord-vest a oraşului Pompeii: dispunerea ipotetică a străzilor cu sens unic.
6. Casa Poetului Tragic.
7. Casa Vettiilor.
8. *Insula* Arrianei Polliana.
9. Casa lui Octavius Quartio.
10. Casa Zugravilor la Lucru.
11. Patru stiluri de decoraţiuni murale (după M. Beard şi J. Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford University Press, 2001, p. 19).
12. Casa lui Iulius Polybius.
13. Planul unei vii excavate.
14. Planul Forului.
15. Brutăria Îndrăgostiţilor Caşti.
16. Planul Teatrului Mare.
17. Bordelul.
18. Termele Stabiane.
19. Termele Suburbane.
20. Amfiteatrul pompeian.
21. Templul zeiţei Isis.

Lista ilustraţiilor alb-negru

1. Lampă de bronz (MANN 133320).
2. Mulaj de ghips al unui om stând pe vine (fotografie de R. Cormack).
3. Figurină de ambră (MANN 25813).
4. Gravură după o descoperire făcută în Casa Împăratului Iosif II (reproducere după F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1824-1838, vol. II, Planşa XXXIV).
5. Gravură după un cadru sculptat din Casa lui Caecilius Iucundus (reproducere după A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1900, Fig. 21).
6. Templul zeiţei Isis (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planşa VIII).
7. Instrument ginecologic (MANN 78030).

8. Inele de amaraj la Pompeii (fotografie de B. Letwin).
9. Pagube rezultate din campaniile de bombardamente ale Aliaţilor, din 1943 (reproducere după V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*; Roma, 1953, vol. I, Fig. 12).
10. Starea unei case pompeiene, aşa cum a fost excavată (reproducere după Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*; vol. I, Fig. 17).
11. Statuetă de fildeş, reprezentând-o pe zeiţa indiană Lakshmi (MANN 149425).
12. Vedere către interiorul Casei Faunului (fotografie de B. Letwin).
13. Mozaicul cu Alexandru (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planşa XLVII).
14. Sculptură de teracotă, eventual din Templul lui Apollo (SAP 40633 — imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Foglia Fotografica).
15. Casa lui Fabius Rufus, văzută dinspre vest (fotografie de A. Wallace-Hadrill).
16. Pictură înfăţişând răzmeriţa din Amfiteatru, din anul 59 e.n. (MANN 112222 — fotografie de M. Larvey).
17. Suport de masă din Casa lui Casca Longus (I.6.11).
18. Romulus, ducând un trofeu care simbolizează victoria (reproducere după Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*; vol. I, Fig. 184).
19. Stradă pompeiană (fotografie de R. Cormack).
20. Falus cioplit pe o dală din pavajul străzii (fotografie de R. Cormack).
21. Pictură înfăţişând prelucrători de lână, de pe faţada prăvăliei (reproducere după Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*; Tavole, XI B).
22. Turn de apă şi fântână (fotografie de B. Lerwin).
23. *Via dell'Abbondanza*: metode antice şi moderne folosite în controlul traficului (fotografie de R. Cormack).
24. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planşa 42).

25. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planșa 42).
26. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planșa 43).
27. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planșa 43).
28. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planșa 41).
29. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, vol. III, Planșa 41).
30. Intrarea unei prăvălii de pe *Via dell'Abbondanza* (fotografie de B. Letwin).
31. Machetă la scară a Casei Poetului Tragic (de N. Wood).
32. Mozaic din holul de la intrare al Casei Poetului Tragic (desen de N. Wood).
33. Leagăn de lemn pentru copil, descoperit la Herculaneum (SAP 78444)
34. Bucătărie din Casa Vettiilor.
35. *Triclinium* cu apă din Casa Brățării de Aur (fotografie de A. Wallace-Hadrill).
36. Zeul Priap, de la intrarea în Casa Vettiilor (fotografie de M. Larvey).
37. Cameră de prostituată (*cella meretricia* — imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Foglia Fotografica).
38. Termele Sarniene (fotografie de R. Cormack).
39. Suită de bazine și pergole ornamentale, din Casa lui Octavius Quartio.
40. Reconstituire axionometrică a Casei lui Fabius Rufus (după. V. Kockel).
41. Caricatură înfățișându-l pe „Rufus" (*CIL*, IV, 9226).
42. „Salut, salut, Amarantus", *graffito* din Cârciuma lui Amarantus (*CIL*, IV, 10008).

43. Pictură terminată numai pe jumătate, din Casa Zugravilor la Lucru (fotografie de R. Cormack).
44. Portretul pictat al lui Menandru, din Casa lui Menandru.
45. Două modele de picturi murale. Cel din stânga este din *Villa* lui Diomede (reproducere după A. Carli, din F. și F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*); cel din dreapta este din Casa lui Marcus Lucretius (IX.3.5 — reproducere după G. Abbate, *ibidem*).
46. Așa-numitul portret al poetesei Sappho (MANN 9084 — fotografie de R. Cormack).
47. Model geometric al unei picturi murale, din Casa Cupidonilor Auriți (VI.16.7 — imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Lattanzi).
48. Scenă de vânătoare din Casa Ceiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Lattanzi).
49. „Judecata lui Solomon", din Casa Doctorului (MANN 113197).
50. Friză din *Villa* Misterelor (imagine reprodusă prin amabilitatea editurii Whitestar).
51. Reprezentări parodice ale zeilor din sălile de baie ale Casei lui Menandru (după A. Maiuri, *La Casa del Menandro*, Roma, 1933).
52. Mozaic de la intrarea în camera fierbinte a băilor din Casa lui Menandru (fotografie de M. Larvey).
53. Pictură înfățișându-l pe Ahile pe insula Skiros (reproducere după W. Gell, *Pompeiana*, Londra, 1838, vol. II, Planșa LXIX).
54. Figurină de teracotă, reprezentându-i pe Micon și Pero (MANN 124846 — reproducere după H. von Rohden, *Die Terrakotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, Planșa 47).
55. Pictură reprezentând sacrificarea Ifigeniei (reproducere după Gell, *Pompeiana*, vol. II, Planșa XLVI).
56. Elena îl distrează pe Paris, pictură din Casa lui Iason (MANN 114320).
57. Vas pentru sos de pește, în mozaic, din Casa lui Umbricius Scaurus (SAP 15188).
58. Reconstituire a *Villei* Regina (desen de S. de Caro, din *La villa rustica in località Villa Regina di Boscoreale*, Roma, 1994, Fig. 24 — imagine reprodusă prin amabilitatea lui Giorgio Bretschneider).

59. Distribuirea vinului, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Gell, *Pompeiana*, vol. II, Planşa LXXXI — chenarul e modern).
60. Măsuri şi greutăţi standardizate (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. III, Planşa XI).
61. Pictură din *macellum* (reproducere după G. Weidenmüller, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
62. Relief de marmură, înfăţişând metalurgi la lucru (MANN 6575).
63. Cuptor de pâine din Brutăria Îndrăgostiţilor Caşti (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi).
64. Stand de pâine (reproducere după V. Loria, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
65. Moară de făină (reproducere după A. Mau, *Pompeii, its Life and Art*, New York, 1899, Fig. 210).
66. Schelet de cal, din Brutăria Îndrăgostiţilor Caşti (fotografie de R. Cormack).
67. Tăbliţă-registru din arhiva lui Caecilius Iucundus (reconstituire după Mau, *Pompeii, its Life and Art*, Fig. 262).
68. Bust al lui Caecilius Iucundus (MANN 110663 — fotografie de R. Cormack).
69. Teatrul Acoperit, în plină acţiune (reproducere după G. Cel, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
70. Bazilica din For (schiţă reconstructivă — reproducere după Mau, *Pompeii, its Life and Art*, Fig. 26).
71. Statuia lui Marcus Holconius Rufus (MANN 6233).
72. Mormântul lui Caius Calvenius Quietus (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. I, Planşa XXIV).
73. Clădirea Eumachiei (machetă de secol XIX — MANN).
74. Statuia Eumachiei (MANN 6232).
75. Vas pentru alunari (SAP 10744).
76. Pictură din Casa cu *Triclinium* (reproducere după F. şi F. Niccolini, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
77. Cupă de argint de la Boscoreale (Muzeul Luvru, Bj 1923).
78. Ustensile de bucătărie (reproducere după Mau, *Pompeii, its Life and Art*, Fig. 196).
79. Lampă de bronz falică (SAP 1098).
80. Pictură din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Gell, *Pompeiana*, vol. II, Planşa LXXX).

81. Pasăre falică (reproducere după Colonel Famin, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret*, Planșa XXVI).
82. Pictură murală erotică din bordel.
83. Reconstituire a Termelor Stabiane (reproducere după F. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, Cambridge [Massachusetts], 1992 — după Eschenbach).
84. Mangal de bronz din Termele din For (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
85. Vestiar al bărbaților din Termele Stabiane (reproducere după J. Overbeck, *Pompeji*, Leipzig, 1875, p. 200).
86. Scene erotice din vestiarul Termelor Suburbane (fotografie de R. Cormack).
87. Teatrul Mare (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
88. Portret din bronz al lui Caius Norbanus Sorex (fotografie reprodusă prin amabilitatea instituției DAIR, D-DAI-ROM 1989.1216).
89. Pictură murală înfățișând teatrul (reproducere după M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton [New Jersey], 1961, Fig. 776).
90. Arena Amfiteatrului (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
91. Începutul unei lupte de gladiatori, de pe peretele arenei (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planșa XLVII).
92. Reclamă pentru jocurile cu gladiatori (*CIL*, IV, 3884).
93. Sculptură înfățișând etapele unui spectacol cu gladiatori (MANN 6704).
94. *Palaestra* de lângă Teatrul Mare, folosită pentru cazarea gladiatorilor (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenției Corbis).
95. Coif de gladiator (MANN 8674).
96. *Graffiti* pompeiene înfățișând gladiatori, din mormântul 14 E.N., din cimitirul de la Poarta Nuceriană.
97. Zeița Venus, din Casa Venerei Marine (reproducere după Famin, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret*, Planșa XXXIV).
98. Figurine de bronz, înfățișând lari dansatori (MANN).

99. Capul de marmură al lui Iupiter, din Templul lui Iupiter, al Iunonei și Minervei (MANN 6266).
100. Reconstituire a Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. III, Planșa XXXII).
101. Templul Minervei și al lui Hercule (reproducere după Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, p. 129).
102. Templul lui Iupiter *Meilichios* (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planșa IV bis).
103. Templul Fortunei Augusta (reproducere după Gell, *Pompeiana*, vol. I, Planșa XXI).
104. Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei și Minervei (fotografie de R. Cormack).
105. Statuia lui Esculap / Iupiter (MANN 22574).
106. Scenă sacrificială de pe un altar din For (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planșa XV).
107. *Lararium* din Casa Vettiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenției Lattanzi)
108. Pictură înfățișând ritualul de adorare în fața unui *lararium*, Casa Sutoriei Primigenia (I.13.2 — fotografie de M. Larvey).
109. Mâna de bronz a lui Sabazius (imagine reprodusă prin amabilitatea editurii Whitestar).
110. Templul zeiței Isis (fotografie reprodusă prin amabilitatea serviciului de Situri și Fotografii).
111. Statuia lui Isis din Templul zeiței Isis (reproducere după K. Grob, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
112. Morminte care conduc înspre Poarta Herculaneum (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. V, Planșa II).
113. Mormântul lui Vesonius Phileros (fotografie reprodusă prin amabilitatea instituției DAIR, D-DAI-ROM 1958.1937).

În plus față de creditele specificate mai sus, următoarele ilustrații sunt reproduse cu autorizația Ministerului Italian pentru Bunuri și Activități Culturale: *Soprintendenza Archeologica di Pompei*: Planșele color VI, X, XXIII și Ilustrațiile alb-negru 2, 8, 12, 15, 17, 19, 20, 30, 33, 35, 36, 38, 43, 52, 57, 66, 75, 79, 86, 104, 108; Muzeul Arheologic Național din Napoli: Planșele color V, XII, XIII, XV, XXII și Ilustrațiile alb-negru 1, 3, 7, 11, 16, 46, 49, 56, 62, 68, 71, 73, 74, 93, 95, 98, 99, 105.

Deşi au fost depuse toate eforturile, pentru a lua legătura cu deţinătorii drepturilor de autor ai tuturor ilustraţiilor, autoarea şi editorii sunt recunoscători pentru informaţii despre toate ilustraţiile ai căror deţinători de drepturi de autor nu au fost găsiţi deocamdată şi s-ar bucura să opereze completările necesare la viitoarele ediţii ale cărţii de faţă.

Index

Numerele în *italice* se referă la ocurenţele în legende, planuri sau hărţi.

A

Abundenţei (zeiţa) 30
Acteon 170
Admetus 103
Aesculapius — v. Esculap 334-336, 341, 342, 351, 396, 409
Africanus 33, 224, 374
Agamemnon 172, 173, 176, 177
Ahile 170-177, 385, 406
Alcestis 103
Alexandru cel Mare 39, 40
Alexandru (Mozaicul cu) — v. Mozaicul cu Alexandru 50, 162, 173, 180, 376, 404
Amarantus (Casa şi Cârciuma lui) 7, 145, 152, 193, 351, 375, 382, 387, 396, 405
Amarantus, Sextus Pompeius 142
Amfiteatru 6, 13, 31, 53, 55, 56, 61, 62, 91, 95, 99, 101, 114, 186, 194, 195, 234, 243, 251, 267, 309, 311-317, 324, 346, 347, 356, 368, 387, 404
Ampliatus, Numerius Festus 318
Ampliatus, Numerius Popidius 361
Andromaca (soţia lui Hector) 174
Andromeda (soţia lui Perseu) 170
Anicetus, Actius 305, 395
Anthéor (oraş din Franţa) 192
Antiohia (oraş din Syria) 71
Anubis (zeu egiptean) 327
Apicius 257, 259, 392
Apollo 42, 49, 65, 234, 306, 326, 330, 336, 346, 356, 376, 384, 401
Apollo (Templul lui) 42, 248, 333, 336, 404
Apuleius 357
Archimimus 303
Argos (oraş din Peloponez) 181, 386
Ariadna (zeiţă) 158, 159
Augustales 143, 250, 252, 354, 390
Augustus (împărat) 57, 59, 64, 81, 97, 124, 163, 241, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 274, 287, 305, 309, 311, 334,

352, 353, 354, 361, 378, 379, 380, 390, 394, 398

B

Bacchus — v. Dionysos 162, 356, 361
Baiae 60
Balbus, Bruttius 228, 389
Bazilica din For 165, 407
Bergman, Ingrid 15
Beryllos 61
Boscoreale 188, 260, 261, 386, 406, 407
Briseis 176, 177
Bulwer-Lytton, Edward 24, 101, 107, 109, 110, 121, 123, 132, 361
Byron, George Gordon, Lord 306

C

Caecilius Iucundus, Lucius 7, 22, 32, 121, 143, 196, 210, 215, 216, 219, 232, 240, 338, 403, 407
Caligula (împărat) 58, 71, 243, 245, 246, 279, 339
Calul Troian 170
Calventius Quietus, Caius 252, 253, 365
Campania 45, 47, 48, 49, 57, 291, 376, 377, 379
Capua 49, 313, 319
Cârciuma de pe Via di Mercurio 7, 273, 346, 392, 401, 402, 407
Cartagina 192
Casa Brățării de Aur 7, 42, 54, 119, 175, 262, 263, 375, 405
Casa Ceiilor 7, 156, 157, 158, 406
Casa celor Patru Stiluri 165
Casa Centenarului 32
Casa Coloanei Etrusce 7, 37, 332, 375
Casa Cupidonilor AurițI 155, 406
Casa cu Triclinium 7, 259, 260, 262, 407
Casa Cununiei de Argint 32
Casa Doctorului 7, 157, 402, 406
Casa Faunului 7, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 48, 50, 87, 110, 162, 165, 173, 194, 376, 403
Casa Împăratului Iosif II 14, 403
Casa Îndrăgostiților Caști 7, 81, 209, 387, 391
Casa lui Caecilius Iucundus 210, 216, 338, 403
Casa lui Caius Iulius Polybius 204
Casa lui Casca Longus 7, 404
Casa lui Epidius Rufus 7, 89
Casa lui Fabius Rufus 7, 54, 139, 140, 145, 182, 382, 404
Casa lui Goethe 32
Casa lui Iason 177, 178, 406
Casa lui Iulius Polybius 7, 107, 108, 111, 115, 143, 145, 146, 174, 181, 194, 224, 261, 327, 329, 373, 381, 386, 391, 403
Casa lui Marcus Lucretius Fronto 7, 171
Casa lui Menandru 7, 32, 60, 74, 86, 111, 145, 151, 152, 156, 160, 167, 193, 260, 261, 299, 300, 381, 384, 387, 391, 406
Casa lui Octavius Quartio 7, 135, 136, 137, 175, 369, 385, 403, 405
Casa lui Orfeu 7, 156, 401

Casa lui Pansa 133
Casa lui Trebius Valens 28
Casa lui Umbricius Scaurus 7, 406
Casa Poetului Tragic 7, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 115-117, 123, 125, 126, 152, 172, 176, 177, 301, 369, 380, 385, 402, 403
Casa Prinţului de Neapole 7, 122, 145, 381
Casa Statuetei Indiene 7, 35
Casa Venerei în Costum de Baie 7, 112, 145, 381
Casa Venerei Marine 7, 186, 369, 408
Casa Vestalelor 7, 51, 145, 392
Casa Vettiilor 7, 31-33, 87, 118, 126, 144, 152, 158, 168, 202, 277, 280, 348, 383, 402, 403, 405, 409
Casa Zugravilor la Lucru 7, 81, 145, 146, 147, 152, 153, 168, 179, 181, 202, 380, 383, 403, 406
Casca, Publius Servilius 7, 64, 301, 404, 412
Casellius Marcellus, Marcus 227
Castrensis 305
Catilina, Lucius Sergius 56
Celer, Aemilius 99, 205, 224, 227, 249, 312
Celer, Marcus Holconius 99, 205, 224, 227, 249, 312
Celsinus, Numerius Popidius 244, 361, 390
Celsus, Aulus Cornelius 10, 293, 394
Celsus, Numerius Herennius 10, 293, 394
Ceres (zeiţa) 192, 353
Cerrinius Vatia, Marcus 98, 227
Cezar, Iuliu 58, 60, 64, 65, 109, 124, 227, 248, 344
Cicero, Marcus Tullius 51, 53, 56-60, 124, 136, 162, 166, 172, 185, 300, 331, 376, 377, 380, 382, 385, 401
Cicero, Quintus 51, 53, 56-60, 124, 136, 162, 166, 172, 185, 300, 331, 376, 377, 380, 382, 385, 401
Clădirea Eumachiei 192, 198, 253, 254, 304, 407
Claudiu (împărat) 4, 18, 109, 298, 352, 389
Claudius Secundus, Tiberius 285
Clemens, Titus Suedius 63, 65, 122, 200, 225, 378
Cluentius, Lucius 52
Cnidus 97
Colosseum 308, 309, 395
Columella 192, 387
Conviva, Aulus Vettius 32, 143
Corint 49
Cornelius Sulla, Lucius 51
Creta 193
Cristal (Palatul de) 380
Cumae 45, 47, 197, 313
Cupidon 113, 157, 159, 160, 177, 178, 327
Cuspius Pansa, Caius 229
Cibele (zeiţa) 268

D

Darius III (regele perşilor) 39, 40
Dedal 170, 347
Delfi 337

Delos (insula) 50
Diana (zeiţa) 42, 136, 170, 336
Dionysos (sau Bacchus, zeu) 158, 159, 160, 161, 162, 175, 356
Dioskourides din Samos 300
Dirce (regina Tebei) 175, 181, 385
Domeniul Iuliei Felix 91, 96, 135, 156, 180, 289, 382, 401, 404, 405

E

Elagabal (împărat) 258, 392
Elena (din Troia) 176, 177, 178, 406
Enea 66, 67, 75
Esculap 334, 335, 336, 341, 342, 351, 396, 409, 411
Eubulus 97
Eumachia 192, 253-255, 353, 364
Eumachius, L. 192, 193
Euripide 300-303

F

Faustus, Marcus Orfellius, 367
Faustus, Publius Crustius 32
Fedra 177
Felix, Lucius Caecilius 7, 89, 91, 96, 135, 156, 180, 210, 211, 212, 216, 284, 289, 323, 324, 329, 380, 382, 401, 404, 405
Fiorelli, Giuseppe 31, 33
Fishbourne 152, 384
Flaccus, Aulus Clodius 212, 220, 234, 235, 236, 238, 240, 305, 346, 347
Formiae 318
Fortuna Augusta (Templul) 334
Fortunatus, Caius Aninius 90
Fortuna (zeiţa) 10, 13, 334, 347
Forul (de la Pompeii) 70, 78, 84, 91, 217, 342, 355, 377, 380
Forul lui Augustus (Rome) 66, 67, 248, 253
Forul roman 67
Fronto, Marcus Lucretius 7, 171, 176, 385
Furcile Caudine (bătălia de la) 48

G

Gallus, Marcus Fabius 162
garum (sos de peşte) 5, 7, 32, 57, 117, 182, 183, 193, 197, 202, 219, 220, 221, 242, 257, 355, 377, 388
Gautier, Théophile 15
Gavinius, Caius 104
Gavius Rufus, Caius 229
Gaza 193
Gellianus, Spurius Turranius Proculus 339
Gell, Sir William 78, 102, 107, 173, 199, 339, 406, 407, 409
Gerion (monstru) 46
Goethe, Johann Wolfgang von 32, 365
Golful Napoli 372
Grecia 52, 136, 180, 193, 385, 393, 397

H

Hadrian (împărat) 137, 287, 293, 394
Hanibal 49, 131, 376
Hanul lui Salvius 392, 402

Harpocrate 156
Harris, Robert 81, 373, 387, 388
Hector 174, 177, 385
Helvius Sabinus, Cnaeus 229, 230
Hera (zeiță) 181, 360
Herculaneum 6, 19, 27, 31, 33, 37, 50, 60, 72, 73, 77, 79, 86, 89, 103, 111, 112, 114, 115, 117, 122, 123, 158, 205, 221, 225, 269, 313, 365, 370, 372-374, 380, 381, 384, 385, 387, 392, 393, 405, 409
Hercule 7, 42, 46, 85, 248, 333, 345, 346, 349, 351, 361, 375, 409
Herodas 96, 380
Hipolit 177
Holconius Priscus, Marcus 229, 249
Holconius Rufus, Marcus 141, 242, 245-250, 253, 290, 299, 353, 390, 407
Homer 40, 174, 176, 177, 218, 298
Horațiu (Quintus Horatius Flaccus) 268, 345, 392, 396
Horus (zeu egiptean) 305, 357
Hygeia (zeiță) 341

I

Iason (erou din mitologia greacă) 177, 178, 406
Icar 170, 347
Ifigenia 172, 173
Insula Arrianei Polliana 382, 403
Io (nimfă din mitologia greacă) 360, 402
Iosephus 61
Iosif II (împăratul Austriei) 14, 375, 403
Isis (zeiță egipteană) 7, 13, 24, 136, 156, 180, 225, 244, 331, 355, 356-362, 370, 390, 397, 402, 403, 409
Islam 329
Italia 15, 35, 48, 51, 59, 66, 163, 194, 204, 205, 287, 294, 303, 306, 355, 375, 376, 379, 380, 381, 383, 385, 391, 397
Iulius Philippus, Caius 143, 329, 349
Iulius Polybius, Caius 7, 99, 107, 108, 111, 115, 143, 145, 146, 174, 181, 194, 204, 224, 227, 228, 242, 261, 327, 329, 373, 380, 381, 386, 391, 403
Iupiter (zeu) 7, 21, 22, 31, 55, 66, 85, 198, 236, 326-328, 332, 334, 335, 337, 338, 340-342, 345, 346, 349, 356, 376, 396, 409
Iuvenal 70, 98, 100, 128, 268, 324, 378, 392, 395

J

Jérôme-Napoléon Bonaparte 102

L

Lakshmi (divinitate indiană) 36, 180, 327, 404
Lassia (preoteasă pompeiană) 192
Lavinium 339
Lesbos 301
Levi, Primo 15, 373
Livia (împărăteasă) 1, 254, 278

Livineius Regulus 61, 312
Longus, Publius Casca 7, 64, 301, 404
Lucreţiu 140, 218
Lucretius Iustus, Decimus 244
Lucretius Valens, Decimus 186, 250, 251, 252, 305, 313

M

Maia (mama zeului Mercur) 353
Maiuri, Amadeo 44, 395, 396, 406
Mamia (preoteasă pompeiană) 254, 353, 365
Margaris, Dicidia 217, 219
Marsias 306
Marte (zeul războiului) 162, 248, 353
Marţial 128, 220, 287, 293, 382
Medeea 153, 177
Memnon 64
Menandru 7, 21, 32, 60, 74, 86, 111, 144, 145, 151, 152, 156, 160, 167, 193, 260, 261, 286, 299-302, 326, 381, 383, 384, 387, 391, 406
Mercur (zeul comerţului) 75, 86, 197, 326, 346, 349, 353, 361
Mesonius, Marcus 319, 322
Messalina (împărăteasă) 18
Mestrius Maximus, Quintus 142
Micon 171, 176, 406
Minerva (zeiţă) 43, 55, 236, 306, 330, 341, 342, 347, 349
Minos (rege al Cretei) 347
Moregine 65, 401
Mozart, Wolfgang Amadeus 24, 361
Mummius, Lucius 50, 64, 376
Murray, John (editor) 34

N

Napoli (Neapole) 40, 41, 46, 48, 79, 103, 114, 176, 199, 215, 245, 253, 273, 277, 300, 319, 342, 347, 368, 370, 372, 375, 377, 378, 382, 387, 392, 396, 397, 401, 402, 404, 405, 409
Narcis 153, 170, 175
Nemi (sanctuarul zeiţei Diana) 304, 394
Nero (împărat) 58, 60, 61, 65, 66, 105, 117, 268, 313, 376, 377, 378, 392, 401
Nigella („porcăreasă publică") 201
Nigidius Maius, Cnaius Alleius 133, 134, 135, 214, 215, 234, 315, 317
Nigidius Vaccula, Marcus 291
Nola 6, 31, 52, 197, 313, 322, 323, 373
Norbanus Sorex, Caius 304, 360, 394, 408
Note, Poppaea 217, 219, 383, 389
Nuceria 6, 49, 58, 61, 197, 298, 299
Numidia 180

O

Obellius Marcus, Firmus 11, 12, 222, 364, 373
Octavia (prima soţie a lui Nero) 60
Odeon — v. Teatrul Acoperit 53, 232
Odiseu 170, 171, 172
Oedip 170

Oplontis (azi: Torre Annunziata) 372, 391, 392, 393
Orfeu 7, 156, 401
Orvieto 205
Osiris (divinitate egipteană) 357, 359
Ostia 132, 268
Ovidiu (Publius Ovidius Naso) 218

P

Palaestra Mare 311
Pan (zeu) 159
Paris (capitala Franţei) 102, 170, 176, 177, 178, 383, 402, 403, 406
Paris (personaj mitologic) 102, 170, 176, 177, 178, 383, 402, 403, 406
Patrocle 177
Patru Stiluri (ale decoraţiunilor interioare) 163, 165, 166, 384
Pella 40
Peloponez 180, 181
Perdix 347
Pero 171, 176, 406
Perseu 170
Petroniu 105, 106, 135, 138, 257, 263, 381, 382, 392
Phileros, Publius Vesonius 366, 367, 397, 398, 409
Philoxenus din Eretria 173
Piozzi, Hester Lynch 14
Pittacus din Mitilene 180
Pius IX (papă) 68, 378
Plaut 302, 349
Pliniu cel Bătrân 19, 57, 263
Pliniu cel Tânăr 19, 24, 27, 168, 191, 220, 245, 263, 371
Plutarh 51, 376, 385, 392
Poarta Herculaneum 31, 37, 60, 77, 86, 89, 103, 114, 158, 221, 365, 409
Poarta Maritimă 31, 77, 139, 294, 334, 368, 369, 370
Poarta Nola 31, 373
Poarta Nuceria 6, 408
Poarta Sarniană 85
Poarta Stabiană 73, 77
Poarta Vezuviului 31, 69, 77, 81, 202
Polla, Aesquillia 9
Polybiud, Caius Iulius 99, 204, 224, 227, 228, 242
Pompei cel Mare 60, 300, 376
Popidius, Nicostratus 199, 224, 226, 229, 244, 361, 390
Popidius Secundus, Lucius 224, 226, 229
Poppaea (a doua soţie a lui Nero) 60, 61, 65, 217, 219
Porcius, Marcus 233, 308, 310
Porta Saliniensis (sau Porta Salis) 31, 33, 225
Priap (zeu) 126, 127, 326, 405
Properţiu 218
Puteoli 35, 194, 217, 240, 305
Pylades 234, 305

Q

Quinctius Valgus, Caius 53, 232, 308, 310

R

Războiul Social 52, 60, 231, 330

Războiul Troian 172, 176, 178
Regulus, Livineius 61, 312, 413
Riga ???
Romulus (fondatorul Romei) 66, 67, 75, 404
Rossellini, Roberto 15
Rullus, Publius Servilius 53
Rusticus 33

S

Sabazius (divinitate egipteană) 356, 357, 409
Sabellius Modestus, Marcus 229
Samnită (Confederaţia) 47
Sanders, George 15
Sarapis (zeu) 156
Sarno (râu) 47, 48, 85, 226, 374, 382
Satrius Rufus, Lucius 140, 383
Satrius Valens, Decimus Lucretius 312, 313, 314
Scafati 186, 244, 250
Secunda, Taedia 226, 228, 389
Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 117, 133, 187, 218, 288, 302, 352, 374, 381, 382
Set (fratele lui Osiris) 357
Shelley, Percy Bysshe 339
Sittius 7, 76
Skiros (insulă) 170, 171, 172, 173, 385, 406
Social (Războiul) — v. Războiul Social) 50, 51, 52, 60, 231, 244, 330, 388, 389, 392, 393, 397
Sodoma şi Gomora 36
Spartacus 58, 320, 377
Stabiae 19, 30, 152, 369, 384
Stanmore (Middlesex) 192, 193
Stilul Întâi 164, 165, 166, 168, 179
Stilul al Doilea 164
Stilul al Patrulea 164, 165, 166
Stilul al Treilea 163, 164, 165
Strabon 46, 47
Suetoniu 71, 247, 378, 390, 394
Sulla, Publius 51, 52, 53, 56, 81, 330, 376, 377, 412
Surrentum (Sorrento) 192

T

Tacit 19, 22, 23, 61, 62, 63, 251, 317, 374, 378
Teatrul Acoperit (zis şi Odeon) 7, 232, 233, 248, 302, 407, 414
Teatrul Mare 7, 29, 248, 306, 345, 408
Templul lui Esculap 396
Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Minervei 7, 21, 85, 198, 332, 335, 341, 346, 409
Templul lui Iupiter Meilichios 7, 335, 341, 409
Templul lui Marte Răzbunătorul 248
Templul lui Saturn 336
Templul Minervei şi al lui Hercule 7, 42, 333, 345, 346, 375, 409
Templul Vestei (Roma) 336
Templul zeiţei Isis 7, 24, 358, 370, 402, 403, 409
Terenţiu 302
Termele Centrale 7, 289, 292
Termele din For 7, 291, 292, 369, 408

Termele lui Caracalla (Roma) 286
Termele Sarniene 7, 132, 405
Termele Stabiane 7, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 369, 402, 403, 408
Termele Suburbane 7, 294, 369, 394, 403
Tezeu (erou mitologic) 156, 158
Thermopolia 267
Tiberiu (împărat) 250
Timanthes 172, 385
Titus Livius 48
Tivoli (Italia) 137, 387
Togidubnus 152
Triunghiular (Forul) — v. Forul Triunghiular 7, 248, 333, 345, 346, 375
Troia 66, 67, 170, 172, 176
Troian (Calul) — v. Calul Troia 172, 176, 177, 178
Troian (Războiul) — v. Războiul Troian 172, 176, 177, 178
Tryphera 97
Tullius, Marcus 51, 334, 352
Tunisia 180
Turcia 286, 394

U

Umberto I (regele Italiei) 32
Umbricius Scaurus, Aulus 7, 32, 35, 182, 183, 220, 221, 223, 228, 242, 245, 388, 406

V

Venus Pompeiana 330, 377
Venus (zeiță) 24, 53, 75, 112, 113, 204, 327, 329, 330, 349, 353, 360, 377, 396, 408
Vesonia (stăpâna sclavului Phileros) 366
Vespasian (împărat) 57, 63, 71, 110, 200, 225, 268, 352, 378, 392
Vestalele Virgine 51
Vettius Conviva, Aulus 32, 143
Vettius Restitutus, Aulus 32, 143
Vezuviu (muntele) 11, 19, 22, 35, 43, 52, 380, 396
Via Consolare 86
Via Decuviaris ???
Via dell'Abbondanza 30, 36, 67, 76, 77, 83-85, 89, 98, 141, 142, 146, 147, 157, 186, 195, 202-204, 226, 245, 253, 270, 276, 290, 291, 369, 384, 387, 392, 401, 404, 405
Via delle Terme 86
Via di Mercurio 7, 273, 276, 346, 392, 401, 402, 407
Via Iovia 31
Via Pompeiana 31
Via Stabiana 30, 77, 84, 85
Vico del Fauno 87
Vico del Labirinto 87
Vico della Fullonica 87
Vico di Mercurio 86, 87
Vico di Modesto 87
Vicolo Storto 30
Victoria (regina Marii Britanii) 102, 310
Villa Coloanelor cu Mozaic 187, 386
Villa lui Cicero 300, 401
Villa lui Diomede 14, 406

Villa Misterelor 6, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 186, 356, 369, 370, 384, 402, 406
Villa Poppaeei 61
Villa Regina 188, 191, 265, 386, 406
Vitruviu 124-126, 128, 139, 163, 164, 168, 382, 385

W

Winckelmann, J.J. 334, 341